

دراسات أدبية

# البطل في مسرح السّينيات

بين النظرية والتطبيق

«دراسة تحليلية»

د. أحمد العشري





# دراسات أدبية



الاخراج الفنى : مراد نسيم

البطل في مسرح الستينيات  
بين النظرية والتطبيق  
«دراسة تحليلية»

د. أحمد العشري



الهيئة الوطنية للمكتبات والمعلومات

١٩٩٢



## مقدمة

كثر الحديث في السنوات الأخيرة عن المسرح المصرى ، وحاجتنا الى مسرح مصرى أصيل ، تابع من يثنتنا وتراثنا . وقد كثرت الآراء فى هذا الموضوع ، فمن قائل : بأن المصريين عرفوا المسرح قبل الاغريق بفترة طويلة ، وأن مسرحيات الآلام التى كانت تؤدى داخل المعبد ، تعتبر الجذور الحقيقية للمسرح العالمى والمصرى ، وأن أسطورة ايزيس وأوزوريس على سبيل المثال تحمل فى طياتها البذور الأولى التى طورها الاغريق فيما بعد الى شكل مسرحى متكامل .

وعلى هذا الأساس فإن عودة المسرح الى مصر منذ منتصف القرن الماضى يعتبر عودة طبيعية لمنطقة كانت رائدة لهذا الفن الأداى .

ومن قائل أيضا : ان المسرح بشكله الأوروبى ، سواء الاغريقى منه أو الحديث ، غريب على المنطقة ودخيل على تراثنا ، واننا اتجهنا الى تراث غريب بدلا من تطويره لجذور مصرية أصيلة ممثلة فى فنون تراثية ، مثل الأراجوز ، وخيال الظل وغيرهما . . ، وهى فنون تعرفها مصر منذ قرون عديدة .

ويرى بعض النقاد والمتأدين بهذا الرأى ، أننا لو طورنا هذه الفنون بصورة طبيعية ، لاصبح لدينا الآن فن مسرحى أصيل ، يختلف عن التراث المسرحى الأوروبى . والواقع أننا لسنا فى مجال مناقشة صحة هذا الرأى أو ذاك ، فليس ذلك موضوع الكتاب . ولكن الثابت ، وهو فى نفس الوقت نقطة الانطلاق الحقيقية لهذه الدراسة ، ان المسرح المصرى حينما بدأ على أيدي الوافدين اللبنانيين والشوام ، بدأ فعلا بداية أوروبية ، فقد اعتمد هؤلاء الرواد الأوائل من أعمال النقاش والقبائى وغيرهما ، على نماذج

أوروبية • وحينما انتقل مصر الحركة المسرحية الى أيدي المصريين ،  
استمر تيار الاعتماد على الأصول والنماذج ، • بل المدارس الأوروبية في  
الأدب المسرحي ، وفنون المسرح من تمثيل وإخراج وديكور ... الخ •  
ولا غربة في ذلك ففنانون مثل جورج أبيض ويوسف وهبي تأثروا  
أساسا بفنون المسرح الأوربي المزدهر الذي احتكوا به احتكاكا مباشرا •

وقد تكررت القصة ، حينما حاول الكاتب المسرحي المصري ، تقديم  
ص مصرى ، فقد وجد نفسه هو الآخر تحت التأثير المباشر للمسرح  
الأوربي ، اما عن طريق الترجمات أو الاحتكاك المباشر بتراث المسرح  
الأوربي ، المعاصر منه والكلاسيكي • وأوضح مثال لذلك أديبنا الكبير  
توفيق الحكيم الذى يعتبر الرائد الحقيقي للدراما المصرية الحديثة •  
فبالرغم من أنه كتب بعض النصوص المسرحية ، قبل سفره الى فرنسا  
لدراسة الحقوق ، إلا أن فترة نضجه الحقيقي ككاتب مسرح ، لم تبدأ  
إلا بعد تلك السنوات التى قضاه فى عاصمة النور ، وهى السنوات التى  
تحول فيها لحسن الحظ عن دراسة الحقوق الى الأدب المسرحي •

ولسنا هنا بصدد مناقشة المؤثرات الأوروبية فى مسرح توفيق الحكيم ،  
لكن المرء لا يحتاج لدراسة كبيرة ليتتبع أثر كتاب المسرح الفرنسى ، خاصة  
كتاب الكلاسيكية الجديدة ، والكاتب الأشهر برناردشو ، فى أعمال الأديب  
المصرى الكبير •

وحينما ننتقل الى الجيل الثانى من كتاب المسرح المصرى ، وهو  
الجيل الذى أحدث النهضة المسرحية الكبيرة ، ابتداء من منتصف الخمسينات  
تقريبا ، حتى أواخر الستينات ، هذا الجيل الذى نتعرض لدراسته  
وتحليل بعض من مسرحياته ، فى هذا الكتاب • فإن المؤثرات الأوروبية  
تظل واضحة وقوية ، وإن كانت رقعتهما تتسع بشكل واضح ، فلم يعد  
الأمر قاصرا على مولير وراسين وكورنى وشو ، بل امتلأت الرقعة لتشمل  
كتابا من روسيا القيصرية فى الشرق ، الى كتاب أمريكا فى أقصى الغرب •  
وهكذا يرى الانسان أصابع كتاب مثل تشيكوف وميللر وتنسى وليامز ،  
وبيكيت ويونسكو وبيترفايس وعشرات الأسماء الأخرى فى أعمال معظم  
كتاب المسرح المصرى من الجيل الثانى ، - جيل الستينات - وإن كان  
التأثر يتفاوت كما وكيفما من كاتب مصرى الى آخر حسب نوع الثقافة  
والميول والاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولسنا فى حاجة الى تأكيد ظاهرة  
أساسية ، وهى أنه يصعب أن نجد كاتبا مسرحيا مصريا لم يتأثر بطريقة  
أو بأخرى بالمسرح الغربى •

بل اننا حينما ننتقل الى جانب شائك بعض الشيء ، وهو ما يسمى



بالدراما الإسلامية ، وهي الدراما التي أخذنا نماذج لها في هذه الدراسة  
مثلة في الحسين نائرا والحسين شهيدا لعبد الرحمن الشرقاوي ،  
ومأساة الحلاج لصالح عبد الصبور ، فإن المؤثرات الأوربية تغفل أيضا  
واضحة رغم الاختلاف الواضح بين المفاهيم الدينية الغربية ، والمفاهيم  
الدينية للإسلام ، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية ، والثواب  
والعقاب وهي مفاهيم تعتبر محورية في نظرية أرسطو للدراما .

أقول أنه رغم الاختلافات البينة بين بعض المفاهيم الأساسية  
للعقليتين ، المسيحية والإسلامية ، إلا أن الإنسان يستطيع مناقشة هذه  
الأعمال الثلاثة على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا .

فالبطل المأسوي عند عبد الرحمن الشرقاوي بطل إسلامي ، هذا  
صحيح ولكنه من الناحية الفنية بطل تراجيدي بالمعنى الكامل ، وما أظنه  
يختلف عن مفهوم أرسطو لهذا البطل ، سواء في نقطة ضعفه الأساسية  
أو في الخطأ المأسوي الذي لا رجعة فيه ، وفي سقوطه الحتمي نتيجة  
هذا الخطأ ، بصرف النظر عن القدر والقدرية . ونفس هذا القول ينطبق  
على مأساة الحلاج ذات المنطلق الديني ، تماما كما ينطبق على معظم أعمال  
الشاعر صلاح عبد الصبور الأخرى ، حيث يكون البطل المأسوي بطلا  
متكاملا بالمفهوم الأوربي . وسط هذين التقيضين ، وهما الدعوة إلى مسرح  
مصري أصيل ، والواقع التاريخي الذي يربطنا بالمسرح الغربي بمفاهيمه  
التقليدية المعروفة ، تصبح الدراسة التحليلية لنماذج أساسية من  
التراجيديا المصرية المعاصرة ، ضرورة علمية ، فمثل هذه الدراسة تساعد  
غالباً على تحديد المواقف ، أي أنها محاولة لتوضيح أين تقف في بحثنا  
عن مسرح مصري عري ، والواقع أن هذا هو المنطلق الحقيقي لهذه الدراسة .

والله الموفق .

د . أحمد العشري



## تطور صورة البطل في الدراما



## ١ - البطل التراجيدي اليوناني

لم توجد كلمة البطل ، عند أرسطو في كتابه فن الشعر ، ولكن معظم النقاد دأبوا على إطلاقها مرتبطة بالشخصية المحورية في المسرحية . ويرى أرسطو أن هناك عناصر أربعة لابد من توافرها عند بناء الشخصية :

١ - ( أن تتصف الشخصية بالسمو ) ( ١ ) ، أى تكون ذات صفات خاصة وساوكة منفرد ، حتى تكون أكثر تأثيرا في النفس ، وحتى تحقق بسلوكها التميز التضاد بينها وبين السلوك العادي ، وحتى يتسنى لها الصراع . ولما كانت التراجيديا اليونانية ذات موضوع سام ، فإنها تتطلب أبطالاً عظاما ، وأنصاف آلهة أو من البشر دائمي الصيت والشهرة . ولقد أدرك الاغريق ان المأساة عندما تحل بإنسان عظيم تكون أكثر تأثيرا في نفس المشاهد مما لو حلت برجل عادي . فالبطل التراجيدي الاغريقي رغم سموه ليس معصوما من الخطأ رغم حكمته ، ولكن ادراكه الزائد بذاته وبمعرفته ومحاولة التسامي على مصاف البشرية الى مصاف الآلهة يجعلانه يقع في الاثم ويسقط في الفرور والفقرسة .

٢ - ( التوافق بين الشخصية وصفاتها الطيرية ) ( ٢ ) ، فلا يصح ان تصور المرأة بصقات الرجل مثل الخشونة والشجاعة في الحرب .

٣ - ( التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله ) ( ٣ ) ، فلا ينبغي ان يشذ القول عن الفعل .

٤ - ( التماسق في بناء الشخصية ) ( ٤ ) ، بمعنى ان تتمسك الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين ، طالما أن الظروف ثابتة ، ولا يتغير سلوكها فجأة دون مبرر من موقف الى آخر . كذلك يجب أن تخضع

الشخصيات في قولها وفعلها الى ( قانون الضرورة والاحتمال ) ( ٥ ) ، بمعنى  
الا تقول قولاً ، وتأتى بفعل بعيد عن الاحتمال مخالف للواقع .

أما عن الأخلاق من حيث هي مكون أساسى فى بناء الشخصية  
الإنسانية ، فلها أكثر من معنى ... المعنى الأول : هو التكوين الطبيعى  
للإنسان الذى يميز الرجل عن المرأة ، والشيخ عن الفتى . والمعنى الثانى :  
هو العادات المكتسبة ، أى أن الأخلاق تشمل الفطرة والاكتساب . والفطرة  
والإرادة يكشفان عن الخلق .

ويشترك فى الخلق أربع صفات ، هى ( النبيل ) الذى يحملنا على  
الاعجاب به وتقديره . ثم ( اتفاق ) صفاته المختلفة مع خلقه الأصمى ،  
و ( التشابه ) بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه ،  
وأخيراً ( التماسك والأحكام ) بمعنى ألا يتغير من حالة الى حالة دون  
مبرر منطقي .

ولأن موضوع التراجيديا يتسم بالجلال ، فإنه يتناول مشاكل الفرد  
وقضاياه ، ولذلك لابد أن يكون البطل فيها سامياً ، متميزاً عن الآخرين ،  
متفرداً فى سلوكه وإن أدى به هذا التميز الى الوقوع فى الهلاك .

ويجب أن ندرك أن السمو بالنسبة للشخصية التراجيدية ،  
لا يتعلق بالمكانة الاجتماعية ، ولا بالمولد ، بل يتعلق أساساً بالسلوك  
والأفعال . فالشخصية الدرامية إما أسمى من الإنسان العادى سلوكاً ،  
أو أدنى منه فى تصرفاتها . وبما أن الشخصيات فى التراجيديا هى التى  
تقوم بالفعل ، فإن كل شخصية فى المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك  
الإنسانى ، ولماذا يتجه الى جانب دون الآخر . « فالشخصيات الغالية من  
المعق ، لا تعطى للدراما أبعادها ولا تعطى للصراع مغزاه » ( ٦ ) .

وإذا كان اليونان يصرّون أن تكون الشخصيات التى تقوم بصميم  
الموضوع ، من الآلهة أو أنصاف الآلهة ، أو الملوك والملكات ، والأمراء  
والأميرات ، أو القادة ، « ذلك لأن هؤلاء كانوا يصغر السلطات قديماً ،  
ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزا أو أنماطاً يقتدى بهم » ( ٧ ) ،  
فلا يهدد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة عادية ، ويكتفى  
أن يهدد هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة ، ومع ذلك فهناك بعض  
التراجيديات التى ليس بها إلا اسم واحد مشهور أو اسمان ، أما بقية  
الشخصيات فمن ابتكار الخيال . معنى هذا أن الشخصية لابد أن تكون  
سامية حتى لو لم تكن معروفة فى التاريخ ، ويرى الدكتور لويس عوض  
أنه « ليس من المحتم علينا أن نتقيد بالحكايات المتوازية وهى الموضوعات  
المألوفة للتراجيديا » ( ٨ ) ، لأن هذه الموضوعات المعرفة ذاتها لا يعرفها  
إلا القليلون ، ومع ذلك فهى تعطى المتعة للجحيم .

ولقد وحصل اهتمام المجتمع اليونانى القديم بالأبطال جد العبادة وذلك بالطبع يرجع للأسباب الآتية :

١ - تحكى لنا الأساطير اليونانية أن هؤلاء الأبطال يرجع الفضل فى بناء المدن اليونانية ، والنهوض بها والنجاح عنها ورفع مكانتها .

٢ - وتحكى لنا الأساطير أن بعض هؤلاء الأبطال كانوا ينتمون الى طبقه الآلهة لما حققوه من انتصارات باهرة للشعب اليونانى أثناء حروبهم ضد الأعداء .

ولقد استقى كتاب المأسى اليونانية معظم مسرحياتهم من حياة هؤلاء الأبطال ، وكانت بسالتهم الهاما للكثير من الشعراء ، والواقع أن حروب اليونان كان لها أثرها الواضح فى المسرحية اليونانية .

فالفرد البطل هو الأساس الذى تبنى على عاقبه التراجيديا ، وليس الجماعة فأفعاله محسوبة ، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة والفردية ، لبطل قوى أرستقراطى - يجرى فى عروقه الدم الملكى ، وبقوته ونبله يستطيع أن يمارس صراعا بين القدر والقوى القبيية ، حيث يجد القوة البشرية وعظمة الروح الانسانية التى تقبل التحدى ، بإرادة كاملة وبروح ايجابية ، مفصحا عن قيمته كإنسان .

فأوديب الذى حاول انقاذ مدينة طيبة ، فحكمت عليه بالهلاك وكأنه يسعى لسموه لا لوضاعته ، وهيبوليت الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه ، فأمر أبوه بالقائه فى البحر ، وأجاممنون الذى أحرز النصر لبلاده ، وقدم ابنته ايجيجيني قربانا للنصر ، قتلته زوجته بالاشتراك مع عشيقها ، على أن البطل فى كل هذا ليس هو المقصود لذاته ولكنه بمثابة الفداء الرمضى للإنسان ، فالقصاص أداة للمعالة والبطل التراجييدى اليونانى يكون بمثابة الأداة لهذا القصاص ، فالآلهة اليونانية تمارس نوعا غامضا من المعالة ، أو النظام فهى تدفع البطل للنار ، وأحيانا إسقاط الحق وتجعله أداة للمعالة ، وفى نفس الوقت عرضة لغضبها ما يؤدى الى انقلابها ضد البطل .

فإذا قلنا ان الشخصية المأسوية يجب أن تكون ملكية أرستقراطية نبيلة الروح ، ذات كبرياء وشمم ، ورغبة قوية فى تحقيق ما تصمم عليه بإرادتها ، فإن كاستلتفرو يرى أنها « لا تنزع الى الحاكم اذا ألت بها نازلة أو حلت بها مصيبه لكى تشكو وتتوجع وتبكي ، ولكنها ترفض أن تحصل المصاب فى صبر واستسلام ، وتتجاهد فى أن تخلق لنفسها قانونا للعمل طبقا لما يمكن أن تمليه عليها عواطفها وحتى لو اضطرت الى الاعتقال من

لا يتمتعون اليها بصفة قرابة أو ممن يرتبطون بها بصفة الدم والرحم ، بل لا تتردد في الانتقام من نفسها اذا اقتضى الأمر ذلك ، (٩) .

ولكننا نرى أن هذه الشخصيات الملكية ، اذا حاولت الانتقام فانها ، أحيانا لا تفكر أنها تنتقم من قريب أو غريب ، فالانتقام يكون بقصد ، وأحيانا أخرى بدون قصد ، كما أن الشخصية المأساوية اذا كانت سامية ، فلماذا تذهب تتوجع أو تتباكى أمام الحاكم ، قريبا تكون هي الحاكم نفسه ، كما أنها لا تلجأ الى الحكم أو القانون لأنها ببساطة لا تبحث عن القانون ، بل تبحث عن العدالة - وهذا ما يدفعها الى الانتقام ربما من أقرب الناس اليها ، فتشعر بمزيد من الشفقة ومزيد من الجلال المأساوى ، ولقد بولخ فى تصوير هذا الجلال حتى ليبدو وكأنه يقف فى مستوى أعلى منا ، يجعلهم أشبه بأنصاف آلهة وكأنه يجعلهم بشرف هو أعظم درجات من الشرف الذى يليق بسكان هذه الأرض ، (١٠) ، يجعلهم رموزا نبيلة لتمجيد الانسان ، فاذا كان سائر البشر يخضعون لقيود موضوعة ، ويلتزمون بحدود مرسومة ، فان أبطال سوفوكليس يحطون كل القيود والحدود ، لأنهم وحدهم الذين يتمتعون بفضيلة اعرف نفسك - ولأن هذه الفضيلة البطولية ووعدهم بها تضع على حريتهم قيودا أكثر صلابة وخطورا أشد صرامة من تلك التى تفرضها الحياة الاجتماعية العادية . ومن هنا تنبع مأساوية سوفوكليس الناتجة عن التناقض بين قوانين السلوك البشرى ، والحرية البطولية المطلقة التى لا تخضع الا الى قوانينها الخاصة بها ، الى جانب عجز المجتمع البشرى عن معرفة الحقيقة البطولية ، وعجز البطل نفسه عن معرفة الحقيقة كاملة ، انه أكثر الناس معرفة بنفسه ومع ذلك فهناك شيء ما جوهرى ينقصه ، ذلك ما يفرق بينه وبين الاله ، ويعلو فى نفس الوقت فوق مستوى الفرد العادى (١١) .

ولهذا يقال ان سوفوكليس كتب عن الأبطال وأسخيولوس عن الآلهة ويوربيدس عن البشر ، ولناخذ مسرحية الكترا كنودج ، فنجد أن سوفوكليس قد أسبغ عليها ثوب البطولة فى حين أسخيولوس قد أضفى عليها ثوب المثالية ، ثم أضمت عند يوربيدس ، فتاة تذهب الى البئر لتأتى بالماء .

يشتمل الدرس الأخلاقى الذى تلعب اليه مسرحية أوديب ملكا فى « أن الناس يجب أن يكونوا متواضعين فى نجاحهم وأن يتذكروا أن الآلهة قد تهلك هذا النجاح ، انه تحذير من القوى العليا للأبطال بعدم التماهى فى الغرور والزهو والاضمئنان » (١٢) .



والتراجييديا اليونانية أساسها الصراع ، والذي يتخذ عدة أشكال  
فى المسرح اليونانى حيث تتمثل فى :

١ - الصراع العمودى : فى هذه الحالة تواجه الحرية البشرية  
والارادة الالهية . والمثال الأكثر انطباقا الذى يقدمه المسرح اليونانى هو  
بروميثيوس المقيّد بالأغلال .

٢ - الصراع الأفقى : وهنا يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان  
الاجتماعى المفروض ، والمثال الأكثر صفاء هو الصراع فى مسرحية  
أنتيجونا .

٣ - الصراع الديناميكى : وفى هذه الحالة تقف العقوبة البشرية  
بوجه الذى لا مفر منه ، القدر ، التاريخ القدر والمعاشى دراميا ، ويظل خير  
مثال على هذا الصراع مسرحية القرس ، الذين تقوقعوا على هزيمتهم وعلى  
دهشتهم من انهزام القدر .

٤ - الصراع الداخلى : وهى الحالة الصراعية الأكثر دقة ، فالبطل  
المساوى هنا يصل الى التناقضات الداخلية التى تفجره ، وتوجه حدته  
نحو اكمال وجوده ، فأوديب يحمل فى أعماقه جنون مأساته وعذابه فهو  
الزوج الابن والولد ، القاتل والضحية والجلاد (١٣) .

وحتى يكون الصراع ساخنا ، لابد أن يكون غير متكافئ ، فعنصر  
القضاء والقدر يتصدى أسرة بتمامها ، كتبت المقادير على جبين كل فرد من  
أفرادها مصيره الى التهلكة ، لا يستطيع أحدهم مهربا ، فاللعنة جائئة  
تتوارثها الأسرة الملكية ، فكل الشخصيات يسوقها القدر الى التهلكة ،  
« ويحكى شعراء ما بعد هوميروس أن آتريوس ، وهو ملك أرجوس ، أراد  
أن يثار لشرفه من أخيه تيتيز نفوايته لزوجته ، فدعا الى وليمة أعداء  
له وقدم اليه فيها لحم أطفاله طعاما له ، وتحكى القصة أن تيتيز انطلق فى  
فزع وهو يصب لعناته على بيت آتريوس الذى ساد عرضة للكوارث  
العديدة فيما بعد » (١٤) .

فالقضاء والقدر يحدد مصير الأبطال فى الفكر اليونانى حيث يبدو  
المصير مقدرًا ومحتوما ، دون أن يكون للبطل دخل كبير فى فجيعته التى  
حلت به ، « لقد كان الخضوع للقضاء والقدر الذى رضى به حتى  
بروميثيوس هو القاعدة فى الشخصيات الاغريقية ، فهؤلاء الأبطال  
يخوضون صراعا مع الآلهة أو القوى القبيية ، فينتصرون عليها حينًا  
وتنتصر عليهم حينًا آخر » (١٥) .

لقد استطاع اليونان من خلال الأسطورة أن يخلقوا لهم أبطالًا  
يخوضون صراعا مع قوى كبرى ، ويحققون أحلامهم وأمانهم ، ولكن  
أيضا تمبرا عن الآلام التى يصابها الشعب ، تمبرا عن قواء النفسية

وإبراهيمه القوية في خوض صراعه مع تلك القوى . ومن هنا كان البطل التراجيدي اليوناني مثلاً للمجتمع اليوناني ، آماله وأحزانه ، من حيث كونه مرتبطاً بقوة خارجية ، ومربطاً بها في مصيره وذاته ، هذه القوى هي الآلهة والقوى الجبرية ، حيث يكون صراع البطل ضد هذه القوى الخفية ، والذي لا يخرج منه البطل منتصراً ، إلا أن مصيره قد تحدث له من قبل ، وتأتي الهاماتيا كترغيب موضوعي لتحول أقدار هذا البطل من حالة السعادة إلى الشقاء ، « فاوديب مقدر له أن يفعل ما فعل حتى قبل أن يولد ، لأن بيت أتريوس جميعه ، وكل سلالته يعيش تحت لعنة قديمة لم يحن الوقت بعد لانهاؤها » (١٦) . . . ونستكمل . . . إذا كان هذا القول يحتمل الصواب ، فهل ينبغي أن ننفي مسئولية للبطل عن أفعاله ، أو عن خطئه بالذات ؟ . . . وإذا كان هذا صحيحاً . . . فلم العذاب والعقاب والمعاملة عن أفعال ليس لأوديب أية مسئولية عنها ؟ . . . وللاجابة عن هذه الأسئلة ، لابد من دراسة مفهوم الخطأ للمساوي .

والخطأ للمساوي منه ما ارتكب عن ( غير قصد ) وعن جهل ، ومنه ما ارتكب عن ( قصد ) وعن معرفة مسبقة بالنتائج . وهناك من الأخطاء ما يرتكب صدفة . وكما يرى أرسطو فإن البطل في المأساة يجب أن يكون شخصاً شبيهاً بنا ، وأن يكون خيراً بطبعه ، وأن تحل به المصائب لا لأم اقترفه ، بل نتيجة خطأ كبير ، فهو . . . كما يرى كاستلترو « اما لأنه يضطر الى التورط في قضية تتعلق بالصالح ، أو ما يعتقد أنه صالح وطيب ، واما أن يخوض أحداثاً تتعلق بشر أو ما يظن أنه شر » (١٧) فالعاجلة تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها ، أو لسبب في مكونه الذاتي ، قد لا يدركه البطل في البداية . ودائماً يطرح علينا الكاتب التراجيدي مبررات معقولة لحصول الكارثة للبطل . كالغناد مثلاً في شخصية أونتيغون ، والفروور والخيانة كما في شخصية يروميتيوس ، وحفة المزاج والغضب والتهور ، والبحث الدائب عن المعرفة ، والذكاء . . . كما في شخصية أوديب . فاوديب أراد أن ينفذ وصي الآلهة ، بالكشف عن قاتل لايوس ، كي تنجو المدينة من شر الطاعون ، فإذا به في النهاية ، يكتشف أنه هو نفسه من يبحث عنه .

ولقد حدد أرسطو هذه النقطة حين قال : « ان الحوادث الأليمة التي تجري بين الأحباب ، كان يقتل الأخ أخاه ، أو الابن أباه ، أو الأم ابنها . . . هي ما ينبغي أن يطلبه الشاعر التراجيدي » (١٨) . . . وبهذا أشار أرسطون بأن أصل التراجيديا يكمن في علاقتنا بأقرب الناس إلينا . فقد عرفنا أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه ، وميدياً قتل أبناهما ، وكريون قتل أونتيغون ، ابنة أخته جوكاستا ، وإجاممنون قتل ايفيجيني ، كلتمنسترا قتل أجاممنون . . . الخ . . .

فالمخطئ التراجيدي أو الهامرتيا ، من لب النظرية الإومانية في المثل .  
التراجيدي فهي : « فعل ( بكل معنى الكلمة ) ولكن بشرط أن يكون ( بمعنى الكلمة ) هذا نفسيا وليس أخلاقيا » (١٩) .

فالهامرتيا قد تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطئ ، راجع إلى نفس المعرفة بطروف معينة ، وقد تدل على غلطة يتعذر تجنبها ، وهي في الحالتين غير ارادية ، وحكمتنا عليها من الناحية الأخلاقية ، يتوقف على كون الفرد نفعه مستولا عن جهله أو غير مسئول . وللسقطة معنى أخلاقي ، وهو يتعلق بفعل واحد ، أن يكون هذا الفعل شعوريا واراديا ، ولكنه غير متعمد ، كالأفعال التي ترتكب في حالة الغضب أو الانفعال الشديد .

والتغير في أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء ، لا يحدث بسبب الخيب والبشر ، بل بسقطة عظيمة . فهذه السقطة العظيمة ، هي إذا نقطة الضعف في شخصية البطل التي لا تجعله كامل الفضيلة ، والتي تنجم عنها المفاجأة . ويمكننا القول أن الخطأ المأساوي الذي يسبب تماسة البطل التراجيدي ، يرجع إلى حكم خاطئ على الموقف ، سواء عن جهل أو نقص خلق . ولنضرب مثلا - بأشهر أمثلة في التاريخ - بأوديب .

لقد قتل أوديب أباه الملك لاوي ، دون معرفة شخصيته ، نتيجة تهوره واعتداده بنفسه . ثم زواجه من أمه جوكاستا ، نتيجة جهله . كل ذلك وغيره ما زال موضع نقاش دائم . ولكن يبقى السؤال : ما هو نصيب أوديب من المسئولية ؟

يرى البعض . أن أوديب يتحمل جزءا كبيرا أو مقولا من المسئولية ، لأن الخطأ في الواقع ، رغم ارتباطه بالجهل ، ينبع من داخل أوديب إلى حد كبير ، أو حدث نتيجة ضعف في شخصيته . ونقطة الضعف في أوديب تتمثل في اندفاعه وتهوره وعناقه ، وتلك خصائص تصور جانبا أساسيا من شخصيته منذ البداية حتى النهاية ، فهو يثور بسرعة ، ويثور إلى حد قتل الرجل المجوز بمنه مفترق الطرق بسبب شجار حول سبب تافه ، وهو نفس التهور ونفس العناد اللذان يظهران في إصراره على معرفة الحقيقة رغم تحذير زوجته - أمه - له . ورغم تحذير قاري القيب الأعمى تريزياس ، وهو يستمر في ذلك العناد والتهور حتى يكشف أنه فعل كذا ، وكذا ، فيعاقب نفسه ( ٢٠ ) ، ويقف عينيه كي لا يرى قطائمه ويصر على أن يترك مدينة طيبة ، متوجها إلى كولونا .

فالهامرتيا تعادل القدوة ، وأحيانا تعد سمة تلتصق بإمرة معينة كسمعة متوارثة ، وتعتبر مسئولة إلى حد كبير عن معاناة الإنسان وآلامه . والأبطال المأساويون في التاريخ ، لا يرتكبون أخطاءهم بالصدفة ، وإنما

تم ربط الخطيئة بفساد ، بأهم المشاكل في المفترقات الحرجة ، والتي تعد  
اللائع النوذجية الممثلة للصراع المأساوي في مرحلة معينة ، وبشكل  
خاص ، ( ٢١ ) ، فلو كان أوديب يعيش في وسط جماعة تقبل قتل الأقارب  
وتزواج المحارم ، إذا لا كان شخصية تراجمية .

وعلى الرغم من أنه الخطيئة في الحكم أو الممارتيا ، هو الذي يسبب  
تحويل أقيار البطل من السعادة الى الشقاء ، إلا أنه لا ينقص من قدر البطل  
التراجيدي ، بل يزيده إعجابنا به ، واشفاقنا عليه ، لأنه يتخذ صبغة  
بشرية ، وإن طغول الآلهة في عظمتها .

وإذا حاولنا تحديد علاقة الممارتيا أو الخطأ المأساوي ، بالإرادة ،  
فإننا نجد أنه إلى جانب أخطاء أوديب السابق ذكرها ، هناك القدر المكتوب  
من الآلهة ، ولا بد للبطل أن يستط هذه السقطة العظيمة مرة واحدة ،  
هذه السقطة تكون كافية لهلاكه . فاوديب طبقا لنبوء المراف ، كان  
مكتوبا عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، كل ذلك قبل أن يولد أوديب .  
وعنفا سلمه أبوه لأخذ الرعاة لكي يتركه في الغلاء حتى الموت . . . يشفق  
الراعي على الطفل ، ويسلمه إلى زميله الراعي الكورنثي ، الذي يسلمه بدوره  
إلى بوليب الملك الكورنثي وزوجته ميروب ، حتى إذا شب أوديب وسمع  
نبوءة المراف ، هاجر من كورنثي ، كي لا يحوط في تلك القفلة المشعشعة . .  
وينطلق إلى طيبة - موطنه الأصلي - وفي الطريق تنشب مشادة بينه وبين  
أبيه الحقيقي ، - الملك لايبوس - فيقتله أوديب في ثورة تهور ، ويتجه  
إلى طيبة ويصل أسئلة أبي الهول ، وينفذ المدينة ، فينصبه أهله ملكا  
عليهم ، ويهبونه زوجة لايبوس - أمه - لتصبح زوجته ، وبذلك تتحقق  
نبوءة المراف ، وتنفذ مشيئة القدر ، وتلمب الصفة دورها .

لقد كان هذا التصور نمطا مناسباً في اليونان القديمة ، « وربما  
يرجع إليهم في ذلك ، إلى ديانتها في ذلك العهد » ( ٢٢ ) ، ولكنه بعد أن  
زالت هذه الديانة . . يبدو شيئاً يكاد لا يلائم التفوق الحديث .

وتأتي نقطة الغرور ، أو ما يسمى ( الهيريس ) ، في الفكر  
اليوناني ، كنقطة ضعف عند البطل المأساوي ، وتضع هذه النقطة  
بالذات ، بشكل واضح في شخصية أجاسمنون . . ويطرح الشاعر  
أسخيلوس أكثر من طريقة لإثبات نقطة الضعف عند أجاسمنون ، فهناك  
الاستقبال الرائع للزوج بعد عودته منتصرا من حرب طروادة ، وذلك  
المسجاة المرحلة تحت قدميه ، متذللان بضاد المروية المروية حتى قصره . .  
هنا نذكر أنه نقطة الضعف تنبع من تدخل أجاسمنون نفسه ، فهو مغرور ،  
وهذا الغرور يؤلب الآلهة ضده ، . . فكأن قتله في الحمام على يد زوجته

وعشيقها ... ، وعندما عاد أجامنتون من طروادة ، يظهر وجهه المليل  
على بطشه وامانته للآلهة ، فيصطحب همه الكساندرا ابنة الملك بريام ملك  
طروادة ، وعنوا الآلهة ، ليحبها بحبيلة له ، رغم مقاومتها واحتجاجها ..  
واغتصب كاجنة ، يثير غضب الآلهة وجهها ..

ان القيام أجامنتون على قتل ايجيبيس ، تنفيذا لارادة القدر ، قد  
زاد من حدة الخلاف بينه وبين زوجته ، مما عمل على تأكيد اصرار الزوجة  
على قتل البطل ، فمن أشيع الجرائم عند الأغريق قتل الأقرباء ، ولا عقاب  
على هذا القتل سوى القتل ، وعلى السماء أن تسهم في تحقيق العدالة ،  
وتنفذ الانتقام .. ولتأكيد ذلك نرى أن الزوجة كليتمسترا - قبل  
وصول أجامنتون - تعبر عن أملها في الا يكون أجامنتون قد دس معايد  
طروادة ، وأمان آلهتها حتى لا يحل عليه العقاب .

ويشير الدكتور عبد العزيز حمودة الى جانب آخر في شخصية  
أجامنتون كبطل تراجيلي ، اذ يرى ، أن الصورة الغالبة على المسرحية ،  
هي صورة الحيوان في أقصى درجات حيوانيته .. وصورة أخرى هي  
صورة الشبكة التي ألقت بها الزوجة مع عشيقها فوق زوجها قبل أن تبتلع  
في طعنه .. فالصورة الأولى ترمز الى الجانب البهيمي في الإنسان ، الى  
نقطة غيبف غريزية في الانسان حينما يستسلم لقواظ الشر في داخله ،  
حينما لا يفكر بعقله ، بل بفراغته المجردة . والصورة الثانية ، وهي  
الشبكة اذ تؤكد صورة الخداع المتأصيل في الانسان . (٢٢)

وأخيرا .. لقد تغيب أجامنتون عن فراش زوجته عشر سنوات  
كاملة ، مما يزيد الجفاء بين الزوج والزوجة . مما « يعتبره البعض خطأ  
اراديا » (٢٤) .. وهل بعد هذا كله نستطيع أن نلوم القدر وجهه على  
مأساة أجامنتون ؟ .. وهل نستطيع أن نهري مباحته كبطل تراجيلي  
مستول الى حد كبير عن خطئه ثم سقطه .. وعليه يكون مقتل أجامنتون  
تطورا طبيعيا - وفق القانون والمعادلة اليونانية - لشخصيته ونتيجة  
حتمية لا محالة .

والبطل هيبوليت كان العيب في شخصيته أو نقطة ضعفه ، فرط  
تقائه وخلو قلبه من الحب ، وذلك الصمت الجليل الذي صنعت كبريائه  
وبرود روحه ، مما جر عليه المحنة والمعاناة ، اذ آثار حسد الآلهة فينس  
فأنزلت به الفاجعة جزاء تكبره ، وخلو قلبه من الحب وعبرفته ، « فهو  
يؤكد دوما أنه لا يمكن أن يوجد هناك انسان أكثر منه فضيلة ، وموت  
وهو يفر بتقواه ، وتبجيله البالغ للآلهة .. ولكنه هنا قد انتهك المثل

الإغريق القائلون بأن لا شيء يجب أن يزيد على الحدود ، ودبت بسبي  
 انعدام أحاسيسه وتعاليه المتكبر ، (٢٥) .

فالأخساس المقلوب بالدكاء ، كرامة على هذا الدكاء ، كما أن الاخساس  
بالزائد بالتقاء ، كرامة أيضا ، لأن النطق بذلك ربما يشارك الآلة في  
ادراكها المطلق للأشياء ، ولأن الطبيعة الانسانية مشوبة بعيب أو عيوب ،  
عادة ما تؤدي الى السقطه ، وكان القوة الخارجيه مترصه للايقاع بالبطل ،  
نتيجة عيبه الانساني الناتج عن ضعفه .

ومن الملاحظ أن البطل لا يشعر بهذا الخطأ الذي يقع فيه ، ولا يحس به إلا بعد وقوع الكارثة أو القاجعة ، أي بعد فوات الأوان ، فمعظم أبطال التراجيديات اليونانية ، حتى وإن كانوا يدافعون عن قيم ومثل أخلاقية أو إنسانية عامة ، إلا أنهم مع ذلك لا يسلمون من النهاية المأساوية ، غطبيية المجتمع اليوناني تؤمن بقانون ( النظام ) ، ومن ثم لا يد من عقاب البطل المتطاول على الآلهة لكي يحم النظام الكون . فمن يخرج على النظام - في عرف الآلهة - يستحقه النظام . ( واعتاد بعض النقاد اعتبار الكارثة التي تحمل بالبطل كنوع من العدالة الشعرية ) ، (٦) ، وتأتي هذه العدالة انتيعة للعب القادر أو الخطأ الجسيم .

ولنتأقن الآن مدى حرية الأرادة عند البطل التراجيى ، وقت ارتكابه الخطأ التراجيى . . فها هو أورست يقتل أمه ، وأوديب يتزوج أمه ، ويقتل أباه ، كما أن فيديا يقتل أطفالها . . ومع هذا ، فهؤلاء الأبطال على درجة من ادراكهم لأنفسهم تفوق بكثير درجة ادراك الرجل العادى ، وهذا الادراك الزائد للنفس ، إنما هو نوع من أنواع الفساد .

« وإذا » كان القدر هو المحرك للأحداث في الناحية اليونانية ، فإن  
 ارادة البطل لابد أن تكون شديدة ، وليست مطلقة ، ( ٢٧ ) إذ انها تتحرك  
 في نطاق نصيبه المعروف ، وغم اشتراكه ودفعه لهذا المصير ، فالبطل في  
 هذه الحالة لا يملك سوى انجاز ما قدرته الآلهة وفرضته عليه ، لقد قرر  
 لادويب أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، وهذا ما تفعله القدر رغبا عنه ،  
 « فإرادة الأبطال جزء من ارادة أكبر في جوهرها بالعلاقات الانسانية » ( ٢٨ ) ،  
 ولقد كانت التراجيديات اليونانية تسمح بعد أدنى من الارادة الحرة .. ،  
 كما عرفنا من خلال دراستنا لبعض أخطاء الأبطال التراجيديين ، فمن خلال  
 ضعف الامكانية الانسانية ، ومن قوة الارادة الانسانية نفسها ، نشأ احترام  
 التراجيديا للانسان .

والإنسان مهما كان قويا ، فإن القوى الغيبية القدرية تظل أقوى منه وعن طريق التحدي بالإرادة يستعز الصراع بين الإرادتين ، وتنتصر إرادة

القدر أو فضيلته ، ويصانى الإنسان من جراء هذا الانتصار ثم يحاول أن يتجاوز ميزته التي أحلت به ، لكنه أبدا لا يستطيع أن يحول دونها أو يمتنعها . فالطفل اليوناني يصارع القدر والقوى الأخرى غير معتمد إلا على عقله وإرادته ، كدائرة صغيرة يتحرك فيها البطل بحرية ، وهذه الحرية هي التي تحدد نصيبه من المسئولية ، ولكنه لا يلبث أن يصطدم بنتيجة لم تدخل في حسابه قط : « فاجامتون بطل يزن الأمور بعقله الإنسانى ، ويتفادها بإرادة القوية ، فيصطدم بنهاية المأساوية التي تسقط إليها نتيجة أخطائه لم يكن يدركها كبشر » ( ٢٩ ) .

وهناك أربعة مواقف يقدم عليها البطل التراجيدى ، كما ذكر أرسطو ، وهذه المواقف هي :

١ - موقف ( تدرك ) فيه الشخصية أنها مقبلة على ارتكاب أمر قاطع ضد شخص تعرفه تمام المعرفة ، مثل موقف ميديا من أولادها .

٢ - وموقف ( لا تدرك ) فيه الشخصية حقيقة الصلة التي تربطها بالشخص الذى يكون مقبلة على قتله ، ولكنها ( تدرك ) حقيقة الصلة بعد ارتكاب الاثم ، مثل موقف أوديب من أبيه وأمه ، ( ٣٠ ) .

٣ - وموقف تكون فيه الشخصية على وشك ارتكاب الاثم ولكنها تدرك قبل ذلك حقيقة صلتها بمن تنوى الفتك به ) « فلا تقدم على فعلتها مثل موقف ميروبي من فلانة كلبها » ( ٣١ ) .

٤ - وموقف أخير ( تدرك ) فيه الشخصية أنها بصدد ارتكاب فعل آثم ، ولكنها لا تفعله ( ترددا ) مثل موقف هايمون من أبيه كريون ، وهو موقف ذو سلوك غير تراجيدى ما دام لا يؤدي للفاجعة .

• تلجأت بير أجيح توشار عن حرية البطل وإرادته فيقول :

لقد كانت حرية البطل عند استغياوس تكمن في تنفيذ  
إرادة الآلهة الخاضعة للنظام والتوازن ، أما البطل عند  
سوفوكليس فيحصل على حريته أحيانا من الآلهة ، ويكاد  
يحصل عليها دائما من البشر ، ومن نفسه ، وغالبا ما يهلك  
لذلك . • أما عند يوربليس فيسلم الإنسان لتزوة الآلهة ،  
لا أكثر ، وتنتظر إلى الصبح الإنسانى بلا حصة لعل ، لا في  
الأرض ، ولا في المستقبل ، مصر شقى لا دواء له في هذا  
الكون ( ٣٢ ) .

وقد يكون فعل الشر اراديا او غير ارادى ، فهو فعل ارادى ، عندما يضحى أجامضون بابنته الفيحينا . وغير ارادى عندما يقتل أوديب أباه . ويتزوج أمه . وتستغل مسألة الإرادة الحرة موضوعا شديدا للآتباس فى القضايا التراجيدية .

وعند أرسطو . . يكون التحول فى اقتدار البطل من السعادة الى الشقاء هو السمة الأولى للحث فى التراجيديا ، وهو الذى يثير فىنا عاطفتى الشفقة والخوف ، ويربطنا بالمصير المأساوى الذى ينتهى اليه البطل وهذا التحول لا يكون سببه أن البطل شرير أو سيء الخلق ، لأنه لو كان كذلك لما أثار فىنا مشاعر الرأفة به أو الماطقة عليه ، كذلك يجب ألا يكون الانتقال من السعادة الى الشقاء من حظ الشخص الطيب الخال من النقص ، لأن هذا لو حدث فلن يثير فىنا الاحساس بالدهشة ، فبطل المأساة لابد أن يكون فيه جانب كبير من الخير ، لكن به عيب أو نقطة ضعف ، تجلب على نفسه الشقاء لسوء أحكامه . « ان هناك لحظات قليلة يتحدد فيها مصير الانسان ، وتتحول حياته من السعادة الى الشقاء ، كالحظات الانكشاف المروع ، أو لحظات وقوع جرم خطير ، هذه اللحظات هى التى تختارها التراجيديا كأطار زمنى لموضوعاتها » (٣٣) .

فلوديب يصاب بالشقاء حينما يواجه بمشاكل مدينته التى حل بها القوياء ، وحينما يعرف أن مولده يحيط به الشك ، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكب الاثم . . . . . يعود فيسعد عندما يعرف نيا موت - والده الكورنتى - ، ثم يشقى مرة أخرى حينما تظهر الحقيقة ساعرة فى النهاية ، ويتضح دون شك أنه نفسه مرتكب الاثم . ان الانكشاف الذى اكتسبه أوديب ، يعنى معرفته ، لذلك المجهول ، لقد انتقل من حالة الجهل الى حالة العلم أو المعرفة ، ونتيجة لهذا الانكشاف يحدث الانقلاب الفير المتوقع ، فقد صاحب الانكشاف انقلاب أثار فىنا الشفقة والخوف ، وهذا التحول الذى طرأ على البطل من السعادة الى الشقاء ، كان عن طريق التعرف والانقلاب معا ، فتحلت المأساة ، ويسقط البطل ضحية غلطته ، وقربانا لبطلوته .

وقد يكون هذا القصص من البطل بواسطة الآلهة ، « نوعا من الحسد الإلهى ، أو الشر ، وليس صادرا عن رغبة الآلهة فى اقرار النظام والمعدل على الأرض فقط ، بل لاقرار نوع من النظام الكونى الذى يقوم على أساس من العدالة المبهنة » (٣٤) ، وليس العدالة كفا تقضها وتنفذها ، فيرضى البطل بمعاقبته ويتقبلها على أنها من طبائع الاقدار . بما فى ذلك طبيعته هو البالغة المسق ، فهو كائن ضعيف ذلك الضعف الإنسانى النبيل .



والهوى التى يسقط فيها البطل باختياره ، أو بالرغم منه ، هى نهاية الطريق لا يعرفه بالضرورة ، وهى عقاب بلا ذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء ، بل هو فوق هذا عقاب على ثواب ، أكاديب الذى حاول انتقاذ مدينة طيبة من الطاعون ، فحكمت عليه هذه الهلاك ، وكأنه يشقى لسموه ، لا لوضاعته . وهيبوليت ذلك النقى الطاهر الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه ، فكانت نهايته . وأجاممنون المقاتل البطل الذى جلب النصر لبلاده . . كيف كانت نهاية على يد زوجته وعشيقتها ، وأنتيجون التى أرادت أن تكرم الموتى بدفن جثة أخيها ، كانت نهايتها الموت . .

على أن الأبطال التراجيدين فى كل ما سبق ، ليسوا هم المقصودين لنواتهم فقط ، ولكنهم فدية ، ورموز للجنس البشرى كله .

ويمكن نبيل التراجيديا فى هذا الموت المحتوم الذى يواجهه البطل المقضى عليه ، والذى يقاوم حتى آخر لحظة فى حياته ، تحقيقا لذاته الانسانية ، وتأكيدا نبيلاً لموقف الانسان الذى يرفض الاستسلام ، كاشفاً فى صراعة المهيب بأسرار النفس وأسرار الوجود ، وأن ما حل بالبطل التراجيدى يعتبر ، تطهيرا لنفسه عن الأخطاء التى ارتكبها بدون وعى منه ، فهذا كان المبدأ الخلقى يقضى . وحتى يمود النظام مرة أخرى ، لابد من تطهير نفس البطل .

وعلى ما سبق يمكن أن نفسر مواقف البطل التراجيدى وأفعاله ونهايته المأساوية ، على ضوء المبادئ الخلقية التى سادت مجتمع المدينة ، والتى تتمثل أهمها فى فكرة النظام . والحد من الغرور البشرى ، وإظهار ما فى الانسان الفانى من ضعف أمام جيروت الآلهة ، والتى دوماً تنتصر وتحسم الصراع لصالحها ، ورغم ذلك فإن البطل التراجيدى - رغم هزيمته - يخرج وقد انتصر روحياً ، لأن إدراكه بالجرم يحوله الى قدیس ، (٣٥) ، ولعل مسرحية أوديب فى كولونا خير مثال لذلك .



## ٢ - البطل الحديث في المسرح المعاصر

ولكن .. هل ظل مفهوم التراجيديا والبطل التراجيدي حتى العصر الحديث ؟ .. نحن نعلم أن هناك أشياء ظلت باقية في التراجيديا والبطل التراجيدي ، وأشياء قد اختفت بالضرورة أو تلاشت ، بمنطق تطور الحضارات وتقدمها .. فالأشياء التي ظلت باقية حتى العصور الحديثة تتمثل في :

( أ ) الصراع الغير متكافئ بين إرادتين يحسم في النهاية لطرف منهما على الآخر .

( ب ) النهاية المأساوية ، وإن كانت معنوية في معظم الأحيان .

( ج ) الفعل المأساوي ، ونقطة الضعف التي تحدد المصير .

( د ) التوافق بين فعل البطل وسلوكه وأخلاقه وموقفه .

( هـ ) حرية الإرادة في فعل الفعل ..

تلك هي الجوانب الباقية ، حتى عصرنا الحديث ، كما أن هناك عناصر اندثرت - في تكوين المأساة - بانتهاء عصر معين . فأبطال تراجيديا عصر الملكية كانوا ملوكا أو من سلالة الملوك .

ولكن هذا المفهوم للبطل التراجيدي قد انتهى بانتهاء القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، فأصبح البطل إنسانا عاديا مثلما نجد في مسرحيات إبنسن وأونييل وسترنديبرج وتنسي وليامز وأرثر ميللر وغيرهم . فلقد أصبح الإنسان العادي هو البطل .

ويجب أن يكون معروفًا أن مفهوم البطل التراجيدي ، في كونه ملكا

أو أميراً ، ابتداء من العصر اليوناني حتى الكلاسيكية الجديدة في فرنسا  
متمثلة في أعمال كورني وراسين ، وبالطبع كانت هناك محاولات استثنائية ،  
مثل مسرحية فاوست للكاتب ماولر المعاصر لشكسبير . فلقد كان فاوست  
إنساناً عادياً ، ولم يكن على أية حال من الأحوال أميراً أو ملكاً ، وإن  
كان من الممكن اعتباره شخصية غير عادية ، على أساس عمله الفزير وتبرزه  
في جميع مجالات المعرفة آنذاك .

وإذا تأملنا معظم الأبطال التراجيديين ، فيما قبل القرن التاسع  
عشر ، سنجدهم أشخاصاً غير عاديين . بالإضافة إلى سيادة مبدأ عدم خلط  
الأنواع .

ولكن هذا المبدأ قد تهدم على يد الشاعر الإنجليزي وليم شكسبير  
الذي كان يخلط في مسرحياته التراجيدية مواقف كوميدية ، مثل مشهد  
جفار القبور في مسرحية هملت ، ومشهد التمثيل داخل نفس المسرحية .  
ومشهد البواب في مسرحية مكبت ، والمهرج في مسرحية الملك لير .  
ولقد كان هذا الخلط الذي أقسم عليه شكسبير يضيف إلى جانب تخفية  
الكوميدي ، عمقا وحزنا من خلال المفارقة الدرامية التي يلجأ إليها شكسبير .

وإذا كانت المسرحية اليونانية تقوم في معظم الأحيان على عقصة  
واحدة ، فإن شكسبير قد حوى في مسرحياته بعض العقد الثانوية الموازية  
للعقدة الرئيسية ، والتي تصب تلك العقد الصغيرة فيها ، بحيث تزيد  
من قوتها .

ولقد كانت المأساة اليونانية تحوى في أغلب الأحيان مكانا واحدا  
تدور فيه الأحداث ، وزمنا لا يتجاوز دورة شمسية واحدة ، ولكن شكسبير  
ضخم في مسرحياته بوحدتي الزمان والمكان ، بحيث تعددت الأماكن واعتد  
الزمن في التراجيديا الشكسبيرية .

لقد حرصت التراجيديا اليونانية على عدم اظهار مناسخ القتل  
والرعب والبسم أمام النظارة ، أما في مسرح شكسبير فقد هتملت  
التراجيديات بالمناسخ المروعة التي تعجت بالفعل على خشبة المسرح . كما  
أن التراجيديا اليونانية لم تهتم بالشخصيات الثانوية الا في كونها تدفع  
بالأحداث ، أما في مسرح شكسبير ، فهذه الشخصيات الثانوية لها منطقها  
الفني الخاص بها .

وبانتهاء العصر الذهبي للمسرح اليوناني ، اختفت الجوقة تماما ،  
وإن كان ذلك لا يمنع من وجود الجوقة في بعض المسرحيات الحديثة ،  
ولكنها لم تصبح فرضا ، بل ترجع إلى اختيار الكاتب المسرحي .

لقد غيرت الصور الأدبية المختلفة في تفاصيل صورة البطيل .  
 وبعض هذه التفاصيل ظاهري أكثر منها حقيقي ، كالشعر الذي أحدثه  
 آرثر ميللر حين جعل بطله في مسرحية وفاة بائع جوال ، ابنانا عاديا ،  
 غنى الظاهر . ليس فيه شيء من العظمة ، ولكننا عند التأمل لانلث أن نرى  
 في هذا الموزع - وفي لومان - نموذجا لما تمجده طريقة الحياة الأمريكية  
 من فضائل عملية ، تقوم كلها على الصراع المستقل من أجل الوجود  
 الفردي ، ( ٣٦ ) .

فويلي لومان البائع الجائل ، يعد نموذجا للإنسان البسيط الذي  
 تطور المجتمع بأسرع مما تطور هو ، لقد تركه للمجتمع ورائه . فويلي ..  
 له آمال وطموحات الرجل العادي ، فهو رب بيت يمتنى أن يجد قوت  
 بيته ، وهو أب يحلم أن يرى ولديه يتبحران في دراستهما وعملهما ، كما  
 أنه يدفع أقساط الأثاث والمنزل الذي قد استأجره ، ويحلم أن تؤول له  
 يوما ملكية بيته . كما أن لويلي لومان نواحي ضعف الرجل الأمريكي  
 العادي ، فهو يرضى العنان لمواطفه في رحلاته الطويلة ، وله عشيقه يهديها  
 الجوارب ، بينما تقضي زوجته الساعات ترتق جواربها الممزقة ، ولكن  
 إمكانيات ويلي لومان تقصر على أن تواجه متطلبات حياة يتقدم فيها العصر  
 ويضعف فيها الجسد ، ثم هو يقاتل في معركة خاسرة إزاء مجتمع تتطور  
 فيه أساليب البيع تطورا سريعا ، ويتنزه فيه الجيل الجديد من الشباب  
 الفرصة لاحتلال مكان الجيل السابق ، اذا ضعف أو تخاذل .

من هنا يتحول الحاضر بالنسبة لويلي لومان الى خيط متصل من  
 الآلام . ان ويلي يفقد عمله ، لأن أساليبه في ترويج البضاعة قد غلت قديمة  
 لا تتناسب وإيقاع سرعة العصر ، وهو يستدين الفولارات من جاره  
 أسبوعا بعد أسبوع ، كما أنه يخفى عن زوجته حتى لا تلفظ ثقتها به ،  
 وتشترك الزوجة في مؤامرة الصمت فهي تعلم مصير المال ، ولا تريد أن  
 تجرحه ، وتوسع خيوط المؤامرة لتشمل الولدين اللذين يخرجان للحياة  
 بفهم « مبالغ فيه » ( ٣٧ ) عن قدراتهما ، خلقه وهم الأب عنهما منذ صباهما .  
 وينتقل الولدان من فشل الى فشل بظليانة بالكبرياء والأسرقة . وتتهار  
 أعصاب الرجل ، فيهرب من حاضره ليحتر ذكريات الماضي وآماله ، فيتصور  
 نفسه مفضلا لدى منتجي السلع التي روج لها ، وأن الكل يمتني رضاه ،  
 كما أنه مدلل من عشيقته التي تراه مثالا للوسامة ، رغم أنه مشوه الجسد  
 كما تشير المسرحية ، وهو يعد ابنه الأكبر طالب الجامعة مثالا للتفوق  
 الرياضي ، والجميع مجب به ، ثم شقيقه الذي أصاب نجاحا سهلا في  
 مناجم الماس في أفريقيا . انه يلقي باللوم على ظروف العيش التي صادفته  
 هو .

وتتصور أحداث المسرحية بين عالم الذكريات وأحلام اليقظة ، وهو عالم اللاشعور ، وبين لحظات الواقع بكل متناقضاته ، وكأنها مواجهة أو صراع بين العالمين .

وتنتهي أحداث مسرحية وفاة بائع جوال بانهيار أعصاب ويل لومان فيقتل نفسه بالغاز في الوقت الذي انتهت فيه أقساط المنزل وأصبح ملكا له . ولعله ظل يحلم حتى بعد موته ، في أن يسير في جنازته المديد من عرفوه في حياة الحافلة ، لكنه يدفن في صمت .

إن ويل لومان يصارع الواقع الحضاري ، الذي يتطور بسرعة لا يلاحقها ويل ، فهو مقترب على المستوى الاجتماعي والاقتصادي ، ويمثل خطأ ويل لومان في هروبه من الواقع ، وكذبه على نفسه والآخرين ، كما أن نهايته الممتوية بدأت عندما بدأت يحلم وهرب من واقعه . أما نهايته المادية ، أو موته المادي فيتمثل في انتحاره بالغاز .

إن ويل لومان بطل تراجيدى حديث ، ذو ميزة معينة « فمن طريق قدرته التي لا تحد على تحمل الألم ، يتمتع بنوع من الشرف التراجيدي أو شبه التراجيدي » ( ٣٨ ) . يفيظه البسيط مما يلاقيه من سخرة وازدراء الناس له ، وصراعه في سبيل احترام الناس له ، بقدر صراعه في سبيل احترام نفسه ، فتكسبه آلامه نفسها بعدا تراجيديا داخل عالم الطبقة المتوسطة . ويؤكد آرثر ميللر ذلك فيقول :

إن الشعور المأساوي يثار قينا في حضور شخصية على استعداد لأن تبذل حياتها إذا لزم الأمر ، من أجل الحفاظ على شيء واحد ، هو إحساسها بكرامتها الشخصية . وما تفصال البطل التراجيدي من أورست إلى هملت ، ومن ميديا إلى مكبت ، إلا تفصال الفرد في سبيل نيل المكانة التي يستحقها في المجتمع ، فهو حينئذ قد طرد من مركزه وحينئذ آخر يسمى لتيله لأول مرة ، لكنه الجرح القاتل الذي تنشق منه الأحداث الحتمية ، هو جرح الهانة والملة ، أما دافعه المسيطر فهو المجد ( ٣٩ ) .

وعلى أساس كلام آرثر ميللر نستطيع القول : إن نقطة الضعف لا تقتصر وجودها على شخصيات سامية أو عظيمة ، فهي لا تكون رغبة ويل لومان الداخلية في ألا يبقى سلبيا أمام ما يدرك أنه تعدد لكرامته ، ومن أجل المكانة التي يشعر أنه يستحقها .

وتتميز ويلز لومان عن غيره من الشخصيات السلبية التي تقبل نصيبها دون أن ترد الظلم عن نفسها ، هؤلاء البشر السليبيون هم الذين لا هم ولا أخطاء لديهم ، وأن أغلب الناس لمن هذا النوع . ومن هنا يمكن أن نقول : أن ويلز لومان حاول أن يخرج عن النظام الاجتماعي الذي وافق عليه أغلب الناس السليبيين ، ولابد أن يكون النظام ثابتا لا يتغير ولا يتبدل حتى تتوفر صفة الحماية ويبرز عنصر الضرورة ، فلتتحقق للمأساة -

ولكن لابد من وجود شعور ما بالتسامي في حالة اعتقاد الكاتب التراجيدي على شخصية رئيسية ، وفي حالة ويلز لومان يتضح هذا الشعور بالتسامي ، ليس من ناحية طبيقته الاجتماعية ، ولكن من حيث كونه إنسانا يرفض - عكس الآخرين - أن يتقبل الظلم ، ويرفض أن تداس كرامته . من هنا جاء الشعور بالتسامي والتبذل الإنساني الذي يدارسه لومان ، والذي يعد ضحية الحلم الأمريكي ، أكثر عن كونه ضحية تقدر الإنسان . ولكنه رغم هذا فهو مسئول إلى حد كبير عن خطئه المأساوي الذي أدى به إلى نهايته المأساوية .

وتكمن أهمية المسرحية في كونها صورة من صور عصرنا ، ولما اتجهت إليه الحضارة الصناعية التجارية التي تطحن الإنسان طحنا وتعمل على اغترابه ، وهي صورة أمينة تصور الضعف الإنساني تجاه مجتمع قاس ، صورة إنسان صغير يحلم أحلامه الصغيرة ، ولكن الحياة الكبيرة لا ترحمه ، إذ لا مكان فيها للضعفاء ، فقد كان من الممكن لوويلز لومان البسيط أن يعلق في « بقعة » البائع المتجول ثم يترك لينتقل نقطة المجتمع العقلية ، وكان من الممكن أن يؤكد إحساسه بقيمته وذاته عند خذافته وعجزه ، بأن يحتاج غاضبا مثل أميد سجين في بيته المتحضر ، وفي عقله المتحضر ، فالصراع في المسرح الحديث ضد الإنسان ونفسه وعاضيه ، من أجل محاولته للانتباه لصوره والتعايش مع مجتمعه .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الديني العميق الذي كان يرتفع بها عن المستوى المألوف في حياتنا ، هذا المعنى الذي يتمثل في صراع الإنسان تجاه قوى كبرى ، والذي ينتهي دوما بهزيمة الإنسان ونفسه تجاه هذه القوى ، وليس من شك في أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم فقد تغير اعتقاد الإنسان وسيطرت عليه مادية الحياة ، وتغير المسرح نفسه كذلك ، فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية والعادية .

كما تغير البطل المعروف في المسرحيات الكلاسيكية ، ليصبح الممثل للإنسان العادي ( البطل الصغير ) ليحل محل البطل الأسطوري ، التراجيدي . - فمنذ بداية القرن الثامن عشر حدثت تغيرات عميقة في

عائلة الجمهور ، فأدت الى نشأة نوع جديد هو الدراما « (٤٠) . والدراما الحديثة تقسم اطلاقا الى مجموعتين في سبيل الوصول الى البطل ، يمكن ابطال اليونانيين النبلاء اصلا ، ثم تتغير حياتهم من السعادة للشقاء .

ولكن .. ما هي العوامل التي أدت الى موت المأساة ، وظهور الدراما الحديثة والبطل التراجيدي الحديث ؟

هناك العديد من العوامل التي أدت الى موت المأساة ، وظهور المأساة الحديثة :

فحينما بدأت موجة الطبيعية والواقعية في الظهور أدى ذلك الى تغير مفهوم البطل المأساوي ، وعلى مسئوليته عن عائلته ، وكان لعلم الاجتماع وتفسير السلوك عن طريق الوراثة والفرية والبيئة ، أثره في حرمان الانسان من أى مسئولية حقيقية اذاً أعماله ، كما ان الاكتشافات العلمية قد أثرت الى حد كبير في طمس إمكانية أن يعيش الانسان ابن الحضارة الحديثة دونما حاجة الى تفكير في الآلهة العلوية ، ولذلك تحولت قوى الصراع المارضة من صراع رأسى دوى الى صراع أقوى اجتماعى ونفسى وبشئ ، وتم القضاء على الكثير من المعتقدات الدينية والمثالية الاخلاقية ، وبدأ كثير من الكتاب المعاصرين يؤمنون بأن مهمتهم ملاحظة الحياة وتصوير تنقيتها المريعة .

ان ظهور المذاهب الحديثة والاضاعة بالقاز والكهرباء قد ساعد على ظهور الدراما الحديثة ، اذ ان التركيز على الانسان العادى وليس على المأساة اصحاب الامتياز الطبقي ، جعل المركز الاجتماعى أمرا ثانويا .

لقد توقف أرسطو في تشريعه للتراجيديا على عنصره فقط ، وتحذرت عن الطريقة المفضلة للمعالجة ، وليس الطرق المطلقة ، مما أتاح الفرصة لتطور في مفهوم الدراما ، اذ ان « التراجيديا ليست امتيازاً يحتكره شخص ما » (٤١) .

في أواخر القرن التاسع عشر « كسدت التجارة قطير الأدب الساخر » (٤٢) ، الذى يجرد الشخصيات المرموقة من جلالها . « ولأن الناس كانوا عن الاعتقاد ، وحيث أنه لا توجد تراجيديا بدون إيمان لأنها أساسا ميتافيزيقية ودينية » (٤٣) ، فاننا اذ يعوزنا إيماننا مشتركا فيما بيننا ، لا نملك الكتاب المسرحى الذى يرغب في التعبير عن الموقف التراجيدي أى أساس يحف عليه .

انما في المسرح الحديث لا تخطي حدودنا ، ومن ثم فلن نصل الى قمم التراجيديا ، وذلك بخلاف أبطال التراجيديا اليونانية الذين يخطون



حبيوهم ، ويقربونهم من الآلهة ، فتنشأ المأساة لديهم ، ولأن الإنسان الحديث لا يمكنه في التطاول على الآلهة بتركيبها ما أسماه الأفريق ( بالهيريوس ) بمعنى المعرفة أو الفطرة ، فإن المسرح الحديث الذي لا يقوم على شعائر دينية ، عاجز عن توليد فن التراجيديا .

إن نتيجة ضعف الفرد ولما ضاعه النفسية والصحية قد قلل من النظر إليه نظرة بطولية ، لأن آخر ما يمكن أن يفعله علم النفس ، أو علم الاجتماع هو النظرة المنفردة والبطولية إلى إنسان العصر الحديث ، بينما كان الانصراف التراجيدي إلى الذي حققه فن الصور الماضية ، هو تأكيد لبطولة الإنسان وعظيمته ، فقد كان البطل التراجيدي يحول اليأس المخيم على الظروف الإنسانية إلى مصالحة تدم مع القدر ويتزكيا في حالة تطهير ، إذ كان البطل نيكلة عما هو الضحية ، وواجب أن تكون التضحية جديرة بما قدر لها ، ومع الاحترام الكامل من الضحية الملقى عليها ، « فإن الشك المقلل الحديث يحطم عظمة هذه الضحية ، وبالتالي يحطم مفهوم التراجيديا » ( ٢٤ ) .

إن قلة الاهتمام بالمصدر الإنساني الذي ميز فن الصور التراجيدي ، قد تخلت عن مكانه في العصر الحديث للصراع المعلن والوقتي بين البشر الذين يشبهون النمل ، الذين نرى فيهم التناقض بين عاداتهم وتقاليدهم ، وبين عدم وجود واحد منهم يمثلهم جميعا .

ويرى جون جاستر : أن الواقعية الناقصة الضحلة والتي تحل محل المثالية التي كان يطمح إليها الفن التراجيدي عن طريق المثالي التاريخي منذ عهد أرسطو ، وعن طريق الوصفات النقدية منذ عهد أرسطو ، قد حلت من آفاق التراجيديا » ( ٢٥ ) .

إن استبدال المسرح الشعري لكلفة حوار لأبطال التراجيديا ، بلفة نثرية ، تلهت وراء الفعل المسرحي غير واضحة أحيانا ، من شأنه أن تحكم على الشخصيات بالنزول إلى مستوى من الوعي أكثر انخفاضاً . إن عدم الوضوح اللغوي ذاته ، إنما هو شيء ملازم لاختيار شخصيات من مراتب منخفضة ، من أجل التمثيل الدرامي ، وهو شيء ملازم أيضا للتسكك بطريقة هابطة إلى الإنسانية ، وهذا بالطبع لا ينطبق على كل الأعمال النثرية .

لقد كان التمايز في المسرح الحديث بين التراجيديا والكوميديا غير محدد دائما ، كما في مسرحيات بستان الكرز ، وجوزو والطاووس ، وللمهرات والنجوم ، وحكاية فاسكو ، ومهاجر بريسيان ، والقرود الكثيفة الشعر ، وروميوجانيت ، الخ ، كما أنه وفي ظروف كثيرة تكون أساليب المعالجة غير التراجيدي أكثر صدقا من أساليب التراجيديا ، والتي تميل إلى التبسيط وعظمية الشخصية واللغة . وما أكثر الشاعرية رغم

هذا في أعمال عمالقة المسرح النثرى وما أغزوها ، ألا تفيق ، مبريعة  
النزاع ، الخشيف ، والخال قائما بالفتاغية ، رغم أن من يتحدثون في  
المسرحيين ليسوا ملوكا ولا أباطرة ، بل هم رجال ونساء مغلوبون على  
أمرهم .

ان التقليل من شأن الواقع ، وتحلل الشخصية ، يهتملان أحدهما  
على الآخر ، ومن خلال الانبثاق يظهر الافتقار الى نظرة ثابتة للطبيعة البشرية ،  
« فالإنسان ينزول الى متتالية من الجزئيات التجريبية ، غير المترابطة ،  
وهو يثق على التفسير بالنسبة للآخرين » . كما يثق على التفسير بالنسبة  
لنفسه ، (٤٦) . وعلى هذا المنطور بالنسبة لتعقيد الإنسان وتفاخته في  
العالم الحديث ، لا نرى أهمية لتأكيد نبأنا ، ولا أهمية بالتالي للتراجيديا  
التي تحاول أن تجمع الحقائق عن سقظتنا ، وتقاط ضعفتنا وشرونا  
كأبطال .

وإذا كانت التراجيديا تعالج عصر الأفراد المتوحدين ، فكيف تزدهر  
في عصر الإنسان العادي ، كيف يمكن لمظلة البطل التراجيدي ولسمو  
الرؤية التراجيدية أن يقيما على قيد الحياة في عالم ينشط مستواه عن  
طريق الديمقراطية المزفة ، والانتاج الكبير والاستهلاك الكبير وخص  
القيمة ، وطالما واعتبرنا أن التراجيديا أكثر الأنواع الدرامية ارمستقراطية ،  
فأينما نستطيع أن الكاتب المسرحي التراجيدي لا يستطيع أن يفلح في  
مسرح شعبي . (٤٧) .

والحق التراجيدي خاضع لمطالبات التطور ، ولا بد للتراجيديا التي  
تخلق في العصر الحديث أن تكون حديثة هي الأخرى ، إذ يجب أن تكون  
مختلفة عن الآداب الكلاسيكية مثلما يختلف عصر أوديب عن عصر هاملت ،  
ومثلما تختلف فيترا لرامين عن هيبوليتوس ليوبريدس ، ومثلما تختلف  
ميديا عن لورا وهاميدا جابلر .

ان الحروب والثورات التي خاضها الإنسان الحديث ، والتي دوما  
تحتله ، وهو يجاهد بطولة كي يحاول أن يحقق انتصارا ، لكن الشكوك  
في احرازه تصرا خائسا ، تزعجه ، حتى أنه ليضرب بلقته الوجودية التي  
يتمهما بالوقوف في جانب خصمه في تلك الحروب المشكوك في نهايتها ،  
فينتقم لنفسه منها بانكاره وجودها .

ولقد جعل الادراك المتزايد لعلم النفس العناصر كثيرين منا أكثر  
استعدادا للتسليم ، بأن هناك نوعا آخر من القضاء والقدر ، ليس أقل  
وطأة من الذي نعرفه ، يعمل بنشاط في ذواتنا وهو مكون من قوى  
بيولوجية شريرة أو قوى نفسية جسدية ، أو قوى وراثية (٤٨) .

ان التطورات الحضارية التي صاحبت القرن التاسع عشر وما تبعه من اكتشافات في شتى المجالات ، قد كان له انعكاسه المباشر على صورة البطل في دراما العصر الحديث . ففي الوقت الذي بدأ فيه إيسن لكتابة المسرحيات العظيمة ، بعد أن غادر الترويج ، كان المذهب الطبيعي العلمي الذي مهد له جاليليو ، وبيكون ، وديكارت ، قد انتصر فعلا وأصبح الفلسفة السائدة التي تدين بها معظم دول أوروبا ، ولقد ظهر كتاب دارون ( أصل الأنواع ) في عام ١٨٥٩ ، وفي العام نفسه تقريباً أكمل كارل ماركس كتابه ( نقد الاقتصاد السياسي ) وهو تقسيم آلى للتاريخ ، يحلل الثقافات على أساس مصالح الطبقات ، وفي عام ١٨٦٣ نشر رينان كتابه ( حياة المسيح ) فأنكر مولده الالهى ومعجزاته وبعثه ، وصوره في صورة نبي متمرد ملهم ، أكثر منه كائناً علوياً ، وحلت الفلسفة الطبيعية محل الفلسفة القيبية ، والتجربة محل الوحي ، والاحصائيات محل البصيرة ، والنثر يحل محل الشعر ، ويزداد العلم والتفكير العلمي ثقة بنفسه ، اذ لا يقدم أفكاراً ترضى حنين البشرية الى الشعائر والقداسة ، ولا يقدم أفكاراً خرافية خارقة للعادة .

أما فيما يتعلق بالثورات الاجتماعية والسياسية الكبرى ، فقد أدت الى سيطرة الطبقة الوسطى وتعزيز قوتها ، وعلى هذا لم تكتب في هذا العصر في رأى آرثر ميللر الا مآسي قليلة ، يقول : وغالباً ما يمزى هذا النقص الى قلة الأبطال بيننا ، أو الى أن العلم قد استنزف دماء الايمان من عروق الانسان المعاصر ، فلم يستطع الاندفاع البطولى أن يصمد أمام موقف التحفظ والتمحيص » (٤٩) .

ولكن كثير من الأسباب يسود بين الناس الاعتقاد بأننا في ظروف عصر أقل مستوى من المأساة ، أو أن المأساة في مستوى أكبر منا بكثير ، وينتج عن هذا التفكير أن المأساة طراز بال لا تلائم عصرنا ، بل تلائم المراكز العالية حيث الملوك والأمراء والقواد .

ولقد كان من المؤلف في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين ، أن ينذب بعض الناس موت التراجيديا وأيامها ، ملقن اللوم على القصة الحديثة ، أو الجمهور الديمقراطي الحديث الذي لا يستطيع أن يتذوق بناء التراجيديا وشعرها .

ويرى البعض الآخر ، أن التراجيديا قد شاخت وأصبحت من مخلفات عصر العنف ، والزمن الذي كان فيه الانسان عاجزاً عن السيطرة على قدره أو تحسينه .

ولكني اذا كانت التراجيديا قد ماتت فهل معنى هذا أن الكوميديا

هي المسائدة؟ الإجابة : بالنفي بطبيعة الحال ، فالرؤية المعاصرة للواقع ، ليست رؤية سفيهة أو متفائلة كل هذا التفاؤل . لقد حل محل التراجيديا شيء له طابع جديد هو الطابع الغالب على المسرح المعاصر ، شيء اختار له . ج . ل . ستيان عنوان كتابه الذي سماه ( الكوميديا القاتمة ) ( ٥٠ ) ، كمنعك من العبث في وجه ما هو جدي ، أو مسحة من اللون الرمادي توجد في ثنايا الملهة الوردية .

فالملهة السوداء قد تدفع المتفرج قبما باثارة العقل أو القلب ، ثم تعمل على تشتيته وحيثه ، بحيث يضطر مرة تلو المرة أن يعيد النظر في فاعليته الخاصة أثناء مشاهدته للمسرحية ، اذ يكون أكثر احتراسا ، وفي حالة حذر يهبط ، مشترك ومتجاوب ، متوتر من جراء السخرية التي تطرحها المسرحية .

ان تركيب لهجة ملهاوية فوق لهجة ماساوية ، لم يكن عيلا غير شائع في المسرحية الشكسبيرية أو المولييرية ، ولقد حان الوقت في عصرنا الحديث أن نطالب بإيقاف استخدام التصنيفات بين ملهاة ومأساة ، اذ ان تيارات القرن العشرين الفكرية المتناقضة ، وأمزجة المشاهدين ، لا تسمح بذلك ، فقوانين المأساة - كما سبق أن أسلفنا - تنتمي الى عالم ديني في تأكيده على العظمة البشرية ، قد زال أثرها .

فالانتقال بين الملهة وعناصر الرثاء ، والتوازن الدقيق بينهما ، هما احدي الطرق لمباغته المتفرج واجباره على البقاء مستيقظا . وبنفس الطريقة ، فان الانتقال بين السعادة والبؤس ، أو عادة بين شيء من الابتهاج وشيء من الاكتئاب بدرجات متنوعة ، هو انتقال شائع لدى معظم الناس في لحظاتهم اليقظة ، اذ تدفعنا خشية لا شعورية من أهواء الحياة لأن نبكي في لحظات السعادة الكبيرة ، وأن نضحك أحيانا في لحظات المذاب الكبير . فالدموع والضحك المتقاتلان هما رفيقان لا يشعران بالارتياح ، ولكن في حين أن المصالحة بينهما ضرورية في الحياة لاحلال السلام ، فان صراعهما في المسرحية ذو فائدة اذا أريد المزيد من التوتر . . ، فالمرونة والتنازلات المتبادلة ، هما سر العلاقات البشرية السعيدة ، وبدونهما - كما يقول برجسون - ينجم حتما اما الضحك أو الدموع .

يعترف بيراندللو قائلا : اذا كنت في بعض الأحيان أضحك وأغنى ، فأتا أقوم بذلك لأن هذه هي الطريقة الوحيدة لبدي لإيجاد متنفس للموعى الاليمة ( ٥١ ) .

ويروى أخو جارسيا لوركا عنه قوله: **لما كانت هناك مشاهد لا يدرى**

فيها الجمهور ما يفعل .. هل يضحك أم يبكي فإن ذلك يكون نجاحا في  
اذن المومع والضحك يتداخلان في مناقشة قضايا الانسان المعاصر (٥٢) .

فالكتاب المسرحي الحديث ، الذي هو نفسه يشعر بالقلق عازم على  
انغلاق المتفرج ، وأقرب وسيلة الى متناوله كانت جمع الضحك والمومع  
مما تلا رخصة .

ان عليه أن يتحكم بقرارات قلبنا وعقلنا الصغيرة المطلقة ، ونحن في  
وقفة استعداد للدلاء بأصواتنا ، ولكننا نتردد بشكل متكرر ، فلا تجرد  
الملهات متاح لنا ، ولا عطف المأساة ، وكل المعرفة الغريزية يعلم النفس  
المتاحة لرجل المسرح ، مطلوبة لتحقيق هذا التوتر الخاص : ان عليه مزج  
قدر كاف من الواقع للحفاظ على تصديقنا ، بقدر كاف من عالم اللاواقع  
لجعلنا نتقبل ألم الآخرين ، وعنده نقطة التوازن ، نشعر نحن أنفسنا  
بالألم ، وتصبح المسرحية ذات معنى . فكاتب الكوميديا السوداء يمارس  
تجاه المشاهد نوعا من الخداع القاسي ، فهو يدبنا بسبب ضحكنا ، بعد  
أن نكون قد ضحكنا حسب الطلب .

وتجدر الإشارة الى أشهر كتاب الكوميديا السوداء والذين كان  
تأثيرهم يحتمل أن يكون أقوى تأثير ، كما أن كوميدياتهم السوداء ، تعد  
أشد الاشكال والتعديلات لفتا لأنظار الدارسين ، وهم على سبيل المثال :  
أوجست ستروندبرج ، وأنطون تشيكوف ، وبرنارد شو ، وشون أوكيزي ،  
وسنج ، ويرانديلو ، بصورة رئيسية ، ثم اليوت وبريخت وأنوى وتينسي  
ويليامز ، مع بيكيت ويونسكو وجينيه وأدوارد البي وأوزبورن ، الذي  
كانت مغامرته المسرحية في انظر الى الوراء في غضب قد أثارت الكثير  
من الاهتمام وقتها ، وتشير الدراسات التطبيقية الى أن المسرحية أثناء  
الأداء سيطرت على متفرجها ، ولم يستطع أي متفرج أن يقاومها بغض  
النظر عما اذ كان قد وقف مع المسرحية أو ضلعا ، اذ أحدثت المسرحية  
صداما بين الأجيال ، وصداما بين الطبقات ، بالإضافة الى أنها تركت  
الجمهور في حيرة ، ايصفق للعرض أم يلعنه ، ايضحك أم يبكي !

وتشيكوف هو أحد الكتاب ، الذي يعادل بذلك بين المومع والضحك ،  
ولعل شخصية لوباخين في مسرحية بستان الكرز خير مثال على ذلك ،  
فلوباخين الذي آلت اليه ملكية البستان ، قد وضعه تشيكوف في موقف  
حرج ، مضحك ومبك في نفس الوقت ، فقد كان فرحا بملكية البستان  
ولكنه ترك وحيدا ومفتريا في الفصل الأخير من المسرحية ، اذ ينتظر اللحظة  
الحرجة التي يسلم فيها البستان ويودع الأسرة الرقيقة التي كانت مالكة  
له ، وفي لحظات الوداع ، حيث تترك الأسرة مرتع صباها مودعة .. ،

هذه اللحظة تهزنا وتؤثرنا فينا وجدانيا ، ولكن ذكاء تشيكوف يدفع بالمربية الألمانية كي تسخر من بعض عواطف الشخصيات ، ومن خلال التعاطف والمسخرية تطفو الكوميديا السوداء لتغلف الجو بأكمله .

فالكوميديا الممزوجة بالتراجيديا ، الكوميديا التي تبكي ولا تضحك . وتنهمر الدمعة فوق البسمة ، الكوميديا التراجيديا ، أو التراجييكوميديا هي اللون الغالب على مسرح عصرنا الحاضر .

وهناك سؤال : حول كيفية تجاهل الكاتب المسرحي الحديث لحالة قرائه ومشاهديه الانفعالية والمزاجية ، وتركيبته الطبقية ، هذا المشاهد يفرض بشكل أو بآخر على الكاتب المسرحي المعاصر أن يعبر بشكل ملائم عن حالة هذا المشاهد ، فمثلا وضع أرسطو قوانينه بناء على ما تقبله جمهور أثينا ، فأنما تجمع الكوميثي والمأساوى في موقف واحد ما هو الا تعبير عن طبيعة المشاهد وحالته المزاجية في العصر الحاضر .

## ٣ - بطل الكوميديا السوداء

بطل كوميديا القرن العشرين السوداء ، هو الشخص الذى يدلى بالخطاب الجاد الفخم ، ولكنه يجد حاجة لأن ( يتنحى ) وأن ( يحك ) أنفه . وينزع كاتب الكوميديا السوداء الى استخدام العناصر الأكثر اضجارا فى الشخصية الانسانية استخدامها خاصا ، وذلك لكي يوسع محتوى المسرحية .

هذه الشخصية هى أشبه ( بالبطل النقيض ) ، انها شخصية قادرة على الإيحاء بالتعقيد ، لأنها بشكل ضمنى تدبر جانبين أو أكثر نحو المتفرج ، والأكثر من هذا أنها تستلغى ردى فعل أو أكثر ، واحد إيجابى وآخر سلبى ، وكل الغلال بينهما . فشخصيات مثل شخصية بيرجنت فى مسرحية إيسن أو ويل لومان فى مسرحية ميللر ، تستحوذ علينا ، وتذكى السرور والألم فينا فى المسرح ، حيث يميل البطل المثير للضحك والرتاء - وهو مخلوق بشرى جدا بحيث انه فى وقت الأزمة يتذكر ويتأمل بدلا من أن يطيع ويعمل - غالبا لاتخاذ صفات شمولية من خلال التفاصيل الفردية جدا ، والمتناقضة ، التى تستعمل فى تكوينه ، اذ ان بطل الكوميديا السوداء له حياة داخلية ذات تنوع كبير ومتناقض ، اذ حل الفرد المأساوى الملهوى ، محل البطل المأساوى .

ويؤى سترندبرج أن ثمة فرقا بين الشخصية كتعبير عن الشخص الآلى ، والشخصية كتعبير عن المركب الروحى ، فيقول :

انتى لا أومن بالشخصيات التسممة بالبساطة على خشبة المسرح ، والأحكام الإيجازية على الشخصيات من قبل المؤلفين :

هذا الرجل غبي ، وهذا قاس ، وهذا غيور ، وهذا شحيح ..  
الخ ..

يجب ان يتجسداها الكتاب الذين يعرفون غنى المركب  
الروحي ، ويدركون ان الخطيئة لها جانب آخر يشبه الفضيلة  
جدا .. وأرواحي ( شخصياتي ) هي تجميعات من مراحل  
الحضارة الماضية والحاضرة ، انها مقتطفات من الكتب  
والصحف ، فضلات البشرية ، قطع ممزقة من أثواب احتفالية  
غلت اسمالا (٥٣) •

ان الكوميديا السوداء ، تشجع وجود الشخصيات الحاذقة والحياة  
بفض النظر عن أى تصوير نفساني دقيق يمكن أن يكون موجودا ، لأن  
الروح البيضاء-بياضا تقيا ، أو السوداء-سوادا تاما مستثناة بشكل صريح •  
ولا تكمن القوة الموجودة فى مسرحية البطلة البرية لايسن ، فى عوامل  
الرائة الميلودرامية المتضمنة فى انتحار فتاة صغيرة ، وانما فى فشل  
بطلها هينار أيكندال ، انه الانسان الصغير الذى يستجيب ، كإنسان  
ضعيف حين يكون موزعا بين الحقيقة والتظاهر ، انه الانسان الطبيعي الذى  
يفسد كل ما يللمسه حين يجد نفسه عالقا بين اثم زوجته وبراة ابنته •

ولا تكمن القوة الموجودة فى بستان الكرز فى الميلودراما الكائنة  
فى اضطراب المرء لأن يبيع بيته القديم الغالى ، وانما فى فهم كيف يمكن  
لامرأة ضعيفة هى مدام رانفسكى أن تسمح بحلوث شيء كهذا انها قد  
تبذل أكبر حجا حين تقول : انها قادرة على فهم العالم المحيط بها ، ومع ذلك  
فلا يطلب منا أن نكره هؤلاء الأشخاص ، واذا لم يكن علينا أن نتعاطف  
مهم ، فان علينا أن نعيش معهم •

فأبطال تشيكوف يعانون من الرثابة واليأس ، والشعور بالتفاحة  
والبلادة ، رغم هذا فهم يحلمون بالمستقبل ويتشبثون بالحياة ، ويملكون  
نكتهم بالقضاء والقدر ، رغم أنهم لا يدخلون فى صراع ايجابى مع القضاء  
والقدر ، فيحملون الألام ويصبرون عليه بقوة عظيمة •

وهنرى الرابع امبراطور بواندلو المصنوع المتظاهر بالجنون ، يجعل  
اصدقائه واعداءه يلعبون أدوارا فى لعبة من اختراعه ، ويسعد برؤية مدى  
استعدادهم لاذلال أنفسهم من أجله ، وهو يلعب الدور الخاص به باندفاع  
مبتهج ، الى أن يستسلم هو أيضا للبطلة من الانفعال الفاضب ، ويقتل •



صنوه بلكريندى ، وبهذا الفعل الحافظ بعد سنوات من الضبط المدروس للنفس ، يحكم على نفسه أن يلعب دور المجنون والى الأبد ، وبالتأكيد هل كان فى أية لحظة عاقلا ؟ • ان تخيله مثل تخيلنا ، يحكم عليه حكما قاطعا بحياة من تعذيب الذات • ان تناقض الاثارة الظاهرى فى هذا النوع من الكتابة المسرحية ، يجب منطقيا ألا تؤثر فينا ، ولكننا تأسروا بلا رحمة •

وبطلا فى انتظار جود اللذان يمضيان وقتهما بلا جدوى ، ويفكران على نحو مجهض بمستقبلهما ، ويقصان بلا حماس قصة رخيصة عن أنفسهما ، ويثيران بلا حماس التساؤلات حول معنى صلب المسيح ، ونحن نضحك على غرائبهما العقلية والجسدية ، ولكن ضحكنا يصدر تحت تأثير وعينا المتزايد أن ما يفعلانه هو مجرد محاكاة ساخرة متواضعة لما نفعله نحن أنفسنا ، اننا نعرف قبل أن تنتهى المسرحية أنهما أنفسنا ، فنضحك على غرائبهم قبل أن نبكى على جنونهم ، كهرجين صغيرين •

والمهرج قد يكون بطل الكوميديا السوداء المعاصر ، المهرج الكسير القلب الذى يطلى وجهه بالطلاء المائل للقتاع الذى يستعمله هنرى الرابع بطل بيراندللو • ويستعمل فى مسرحنا المعاصر عدة مهرجين على خشبة المسرح فى وقت واحد ، وانجازهما هو فى انهما يحدثان احتكاكا بين اثنين أو أكثر لجمعهم أكثر اضحكا وأكثر جلبا للثناء •

ومن الممكن للمهرج أن يكون مثالا للبشرية جمعاء سواء أكان بطلا على المسرح أو مجرد مشاهد فى صالة المتفرجين • وإذا كنا لا نستطيع أن نلعب دور البطل ، فإن بإمكاننا أن نلعب دور الأحمق ، مثلما نزل هملت ليلعب دور المهرج مع بولونيوس • ان قوة الكوميديا السوداء تتمثل فى قدرتها أن ترينا أن المهرج يستطيع أيضا أن يكون بطلا ، ونحن نراه يلعب كلا الدورين • ان المهرج الكسير القلب هو بطل رمادى ، وهو وزملاؤه وسائط فعالة الى أقصى الحدود بالنسبة للكاتب المسرحى لكى يمكننا من رؤية مزيج الفكاهة وعوامل الرثاء لدى الانسان فى تنوعات هائلة • ونحن اذ نرغم على المشاركة بحيث تكون مشاركة أبعد من إرادتنا الطبيعية ، ويحقق هذا التأثير بشكل مباشر فى مسرح أنوى ، بواسطة مطابقا مأساوية ملهوائية فذة ، فيحدث الانزعاج الساخر الذى نجد أنفسنا جزءا منه •

ان مقابلة المنصر المأساوي والمنصر الملهاوي ، بنفس النوجة والكيفية داخل نفس التجربة ، بواسطة عرض غايتهما من أكثر من زاوية ، سيكون لها حتما تأثيرها المباشر فى زيادة حدة الوعي لدى المتفرج المشارك •

وبماكاننا أن نفهم قلق درايدن خوفا على المشاهد الذى قد يريكه مزيج عناصر الملهاة والمأساة . ولقد كان السبب الذى أثار الكتاب المسرحيين الأكثر ذكاء ضد النوع الخاص من الملهاة الباكية - الذى بدأ انتشاره فى القرن الثامن عشر - هو عدم ثقة ماثلة .

ولقد لعب النقد الأكاديمى دورا بارزا فى تأخر ظهور الكوميديا السوداء ، اذ غالبا ما ينزع الى صفاء مضلل ، حينما يريد أن يفصل القناع عن القناع النقيض ، المأساة عن الملهاة . . ، والدمع عن الابتسام . كما أن الآراء عن الملهاهوى لم تجد تعبيرا غزيرا بنفس مقدار الآراء الغزيرة عن المأساة . ونرجع أن ذلك يرجع الى سببين : الأول : يتمثل فى أن جدية الملهاة لم تكن واضحة لكثير من النقاد والكتاب ، مثل نظيرتها الأكثر تأثيرا ، والأكثر فخامة فى اللغة والشخصية ، والثانى : يتمثل فى أن أساليب وأهداف الملهاة قد تكون أكثر صعوبة فى الشرح ، ناهيك عن أن المعلم الأول أرسطو ، لم يفرد لها من العناية مثلما أفرد للمأساة ، وظل الأمر كذلك حتى بدايات القرن العشرين .

- لقد كان لظهور الآلية وتمقدها فى القرن الحالى ، أثره المباشر فى ذبول شخصية الفرد ، « وتحوله الى شيء ثانوى بجانب الطبقة أو الفكرة أو تابعا لها » (٥٤) ، لقد اغترب الانسان تماما ، وعلى أكثر من مستوى اغترابى ، فها هو مستر صفر فى مسرحية الآلة الحاسبة ، لاردايس يطرح لنا نماذج تكاد أن تكون ذابلة تجاه تطور الآلة وقسمتها ، ونفس الشيء يطرحه كارل تشابك فى مسرحية الانسان الآلى ، حيث تسود الآلة ويضمحل الانسان ، وتضمحل قيمته بجانب ( تكنولوجيا ) العصر وآليته . فلقصد كان لتطور النظام الرأسمالى الذى نشأ مع البورجوازية أثر فى جعل الفن الانتاجى يتطور تطورا لا تملك القوى التى خلقتة أن تحول دون تقدمه ، وهى فى الوقت نفسه قد انفصلت عنه . فقد صاحب نمو الرأسمالية وطريقة انتاجها الآلية الموسعة فى الصناعة ، استقلال يشع للمال حيث ضاعت شخصية الفرد واغتربت فى هذا المجتمع الصناعى الرهيب ، القائم على الاستلاب ، والذى تبتلع الآلة فيه قوى الانسان البشرية ، وتحوله - كشيء - الى ترس صغير ، أو ربما تلفظه مع نفايات المصانع .

فمن فوق اتقاض المجتمع القديم ، وأطلال الأسس المنهارة فى الثقافة التقليدية ، يتبرى كاتب المسرح الحديث ليمعن التفكير فى التمرد ، وليعالج بطريقة مباشرة المشكلات الاجتماعية ، ونضال طوائف جديدة من البشر رغبة فى سبيل الوصول الى أهداف عامة « يكون البطل فيها غالبا مجموعة من الناس أكثر مما يكون فردا وانفعا » (٥٥) ، ليتطهر فى المسرح الحديث البطل الجمعى ، فقد تلاشت والى حد ما فى الأعمال المسرحية

الحديثة ، صورة البطل الفرد - وإن كان صغيرا - وحل محلها المجموع ، فجميع أبطال المسرحية ، يساجمون بشكل يكاد أن يكون متساويا في الفعل المسرحي ، وفي دفع الصراع الى منتهاه .

« فقد استطاع لوركا في مسرحية بيت برنارد ألبا ، أن يجعل من أهل البيت جميعا نوعا من الكورس » (٥٦) ، يطلقون بأنفسهم على الأحداث ويطرحون جميعا مأساتهم ، وصراهم ضد نظم اجتماعية جائرة ، وأصبح البطل الجمعي في مسرحنا المعاصر يكافح ضد قوى غير شخصية ، فتنماطب مع البطل الجمعي ، لأننا هم ، وبحكم الشبه بيننا وبينهم ، نشارك - البطل الجمعي - انفعالاته وآلامه ، فرحه وحزنه ، نجاحه وعجزه في علم التكيف أمام القوى الداهية أيا كانت تلك القوى ، فيخرج البطل الجمعي من صراعاته ومحاولات القضاء على استلابه ، وقد ازداد وعيا بالمتناقضات . ومن هنا يمكن أن تكون دراما المجموع السياسية ، دراما تنقيفية وتعليمية . انها تنير عن طريق الفهم والكشف والوقوف على الحقائق ، عقل التفرج الذي يكون موقفا وحكما ، فيرفض المطروح ويعمل على تغييره .

بعد الثورة الفرنسية استقرت الطبقة البورجوازية ، وظهر مع المذاهب الاشتراكية طبقة أخرى أخذت تتكتل وتسيطر شيئا فشيئا على مصائر الحياة وألوان نشاطها ، تلك هي طبقة العمال ، والتي تسمى البروليتاريا ، والتي تمثل معظم الشعب ، ولقد كان لتأثير هذه الطبقة أثر كبير - بوصفها أحد مستهلكي الفن - في ظهور البطل البروليتاري كفرد بسيط من أفراد الشعب ، ولقد « أقرت الواقعية الاشتراكية ما يسمى بالبطل النمطي » (٥٧) الذي يتفاعل بكل شخصية مع الحياة في عصره .

ويهتم كتاب الواقعية الاشتراكية بتصوير البطل الجديد ، البطل البروليتاري الايجابي الذي يساهم بكل طاقته في بناء المجتمع الاشتراكي ، سواء في المصنع أو المزرعة الجماعية أو ميادين النضال ، حيث تحول الانسان البروليتاري الى موضوع للبحث العلمي التجريبي ، فصنف كافرارز للزمان والمكان ، كما تصنف علوم الاحياء الكائنات الحية مبينة تأثير البيئة والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة في طباعها .

وترى الواقعية الاشتراكية أن الانسان يدرك الواقع بوصفه كائنا اجتماعيا ، وهو في ادراكه للواقع يحاول دائما أن يؤثر في مجرى تطوره ، فيتخذ موقفه في جانب الطبقة أو تلك ، ومن ثم فإن « النقطة الجوهرية في الوعي الفني ليست في درجة اعتماده على الواقع الموضوعي ، بل في التوجيه الذي يقيمه الى الناس ، وما يعلمهم اياه ، امكان أن يصبح دليلا للعمل وتفسير العالم » (٥٨) ، بحيث يفصح عن علاقات اجتماعية أبعد ، كما يرى جان فريغل حيث يقول :

هي العلاقات بين المالكين والمستأجرين ، بين أصحاب  
رأس المال والعمال ، بين وسائل الإنتاج ، وقوى الإنتاج ،  
وبين الانتاج ، بين الحكام والحكومين ، بين المستغلين  
والمستغلين (٥٩) •

وكان ولا بد من خلق بطل ممثل للطبقة العاملة ، في صراعها المثالي  
والمتنصر ضد القوى المستلبة •

## ٤ - البطل الايجابى

لقد خفل ادب الواقعية الاشتراكية بنموذج البطل الايجابى ، الذى يبنى المجتمع الجديد اللاتبقى ، ونلاحظ ان الأبطال الايجابيين قد نزعَت عنهم ذواتهم ، فى مواجهة مطالب الجماعة واحتياجاتها ، فهو بطل مثالى الى حد التحليق فوق الواقع ، تنسب اليه صفات لا تنتمى الى هذا العالم ، فالمرت لا يخيفه أو يهزه ، لأنه يدرك أنه سيميش مرة أخرى فى جماعته بالعمل الذى قام من أجل الجموع ، فهو بطل أقرب الى البطل الأسطورى .

وقد أدى نفور بعض الكتاب من رسم صورة البطل الايجابى الى محاولة التخلص من الأبطال نهائياً والاستغناء عنهم ، أو تصويرهم فى صورة انسانية أرضية بسيطة ، وان قبول هؤلاء الأبطال الصرحاء برفض شبه جماعى فى بعض المجتمعات الاشتراكية .

والبطل الايجابى هنا وبهذه الصورة قد تحول من كونه انسانا الى مجرد فكرة ، أو حلم مجسد ، لأن ظروف الواقع وما يفرضه الضعف الانسانى ، لا يستطيع أن يفرض بطلا يمثل هذا الكمال وهذه الإرادة ، فالبطل الايجابى أصبح تعبيراً عما ينبغي أن يكون عليه الانسان فى المستقبل كمزيج من الواقع والمثل الأعلى .

ويمكن للمتروى أن يفرق بين نوعين من البطل فى فكر كتاب الواقعية الاشتراكية ، أحدهما البطل المثالى ، كأبدع مسرحى فى ، وثانيهما نتاج للواقع الموضوعى .

ويقول ف - م - كالوفالزون عن المثالى الجمالى : انه تاريخى ومشروط من الناحية الاجتماعية ، لأنه يرتبط أساساً بالظروف الحضارية ، والعوامل المؤثرة فى تلك الظروف ، وبما أن نظرة الانسان تتغير وفقاً

لتطور المجتمع ، فلابد من تغير المثل العليا الجمالية التي هي مقياس التقييم الجمالي لظواهر الواقع (٦٠) وانتاجات الفن سواء اكانت من فنون الكلمة أو الصورة .

وعليه يمكن القول : ان المثل الأعلى الجمالي دوما في الفكر المثالي لا يرتبط بالواقع الموضوعي ، الذي ينقل كما هو للعمل الفني ، ليدفع بالحماصة الثورية لدى جماهير البروليتاريا

ولكن الواقع غير أحادي الاتجاه لأنه يتألف من النقيضين دوما ، النجاح والفشل ، الملهة والمأساة ، الأبيض والأسود ، .. وتكون المفاجأة بتجاهل تام لكافة المتناقضات واتجاه رومانسي وساذج لتصوير ظواهر ايجابية - للبطل الإيجابي الممثل للمثل الأعلى - تلغي الطابع الجدلي الذي هو سمة الحياة .

وإذا ما اكتفى الفنان بنقل الواقع ألياً ، لن يعود فنانا ولن يكون العمل الذي ينقله عملاً فنياً ، لأنه إنسان من حقه أن ينحاز ويتمصب ، وأن يكون له موقفه ورؤيته الخاصة ، غير مزيف للحياة ولا متمسك ، وألا يستبدل ذاتيته كمبدع ببطقة أو اتجاه ، لذا جاء الأبطال الإيجابيون أبعد ما يكونون عن الواقعية ، فكل ما يأتونه من أفعال ، بل وحتى أفكار ، توصل لنا أنهم خير مثال بارز للقولية السياسية المنضبطة .

تقول هونورا روندل :

لم يكن الأبطال في الأدب دائماً شخصيات معترمة تملأ :  
فولستاف بنكره وجبته ، توم جونز وولمه بالنساء ، الجندي  
العظيم تشيسويك ، الأم شجاعة ، وحتى الذين يشرون عطفنا  
واحترامنا ، مثل هملت ، والكاتبين ، وإندروكليس ، قد صوروا  
كمخلوقات بشرية معقدة لها مساوئها ومفاسدها ، ولكنهم  
يملكون جاذبية البشر .

أما البطل المستقيم سياسياً والذي كانت تفترض أن  
تلهم كل فضائل القاري، سلوكه مبالغ ، فلم يكن إنساناً  
ولا يستطيع أن يلهم أو يشي (٦١) .

فالمسرح الذي يتناول الإنسان من وجهة نظر أحادية مغلفاً بشعارات  
منطرفة ، وبشكل آلي لا يبقى منه شيء لأنه يتجاهل التناقضات التي  
يتعرض لها المجتمع . وقد لجأ كتاب الواقعية الاشتراكية في رسم أبطالهم  
الإيجابيين إلى تبسيط مبالغ فيه للمشاكل والقضايا التي يصادفها الأبطال

روحيا ، أثناء مواجهتهم لقدرة من الإدراك الاجتماعي والسياسي ، يفترض أنه أكثر رقيا من مستواهم السابق بعد اكتسابهم وعيا جديدا من خلال المعاناة التي يمارسها الأبطال .

ويؤكد الفنان الهندي يوتبال دت هذا اذ يقول :

ان تصور البطل الإيجابي ، كعقلاق دون ضعف أو صراع كما لو أنك تقول للمتفرج بأنه من المستحيل أن يكون ثوريا . فالفلاح أو العامل الجالس بين التفرجين سيقول لنفسه : انني لن أكون أبدا مثله ، لأن بي عيوب كثيرة . ان بطلنا يجب أن يكون معقدا مثل غيره من البشر . انه يمكن أن تكون له وجهات نظر خاطئة في الحياة ، انه يمكن أن يكون غير سعيد في منزله ، انه يمكن أن يكون عاشقا فاشلا ، أو أبنا متسلطا ، أو ابنا عاقا ، انه يجب أن يكون في شيء واحد بسيطا ، ومباشرا ، ولا مهادنا في موقفه الطبقي (٦٢) .

ويشير روبرت برونستين الى « أن المثل الأعلى سيبقى بعيد المنال لأن العيب في طبيعة البشر ، وطبيعة البشر باقية كما هي (٦٣) » ، وأن وجود بطل إيجابي كنموذج للمثل الأعلى ، لا يستقيم اطلاقا مع تطور المجتمع ، اذ ان هذا المثل الأعلى من شأنه أن يقوِّب البطل ، ويستلَب منه قدرته التضالية الحقيقية التي تنبع من كونه انسانا يمارس الصراع ، ينتصر حيناً ويهزم حيناً ، حيث يكتسب الإدراك . والقدرة على حل قضايا العصر .

ان منظري أدب الواقعية الاشتراكية يعتقدون أنه مادامت الاشتراكية هي التي تسود كافة مناحي الحياة التي تشكل فيها البروليتاريا الجزء الأكبر ، فلا بد أن ينطلق الأدب ليعبر عن حياة البروليتاريا وكفاحها وانتصاراتها ، « ومادام قد وجد أدب اقطاعي ، وآخر بورجوازي ، فلا بد أن يوجد أيضا أدب اشتراكي ، وبما أن البروليتاريا هي القوة المادية الغالبة ، فلا بد من فرض سيادتها أيضا على المستوى الفكري (٦٤) » ، وطرح بطلها الاشتراكي الثوري الذي تحدده وترسم صورته الديالكتيكية المادية التي يرسم ملامحها قانونان رئيسيان ، أولهما : تطلق عليه صراع الأضداد ، أي الصراع بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، أي بين البروليتاريا وأصحاب العمل من الرأسماليين في المجتمع البورجوازي . أما القانون الثاني : فهو قانون التغيرات وتحولها من كمية الى كيفية ، ويتجسد في الثورات الاجتماعية التي تنتصر للجديد على حساب القديم .

وبطل الديالكتيكية المادية ، بطل بروليتاري اشتراكي يمثل صراع  
الجموع الكادحة في مواجهة القلة من أصحاب الأعمال ، وهو بطل ثوري  
لأنه يعمد للتفجير وتجاوز الاغتراب ، ويسعى لمجتمع أفضل تسوده الحرية  
والعدالة .



## ٥ - البطل الثورى

اقراء لطبقة كادحة تمانى من الاضطهاد ، د يمرر عن مشاعر طبقة وارادتها (٦٥) ومطالبها ، متلاشيا فى مجتمعه ، يسمى نحو الحرية ، د ولا يكفى أن يكون مضطهدا ، كى يختار أن يكون ثوريا (٦٦) ، لكنه لا يبنى الثورة التى تحطم المجتمع ، ولا يعمل بفردية بل بالتضامن مع مصالح طبقة . ويرى هذا الراى يوتبال دت حيث يقول :

د لابد ان نقسم الابطال دائما وهم مرتبطون بطبقته ، وكما ان البطل يعارب معاركة - ضد أعدائه ، ضد نفسه لكى يجعل من نفسه مناضلا احسن وانسانا احسن - فاننا نصر على ان يقسم زملائه من العمال - سواء على الصعيد الفردى او الجماعى - لكى يفهم الناس أنهم هم صنع التاريخ الحقيقىون ، وليس فردا محاربا (٦٧) .

ان البطل الثورى يدرك أنه وحده لا يمثل أى قوة وأن الارادة الفردية لا وجود لها ، اذ تملأ د فى أكثر الأوقات نتائج مختلفة عن النتائج المرجوة ، وغالبا ما تكون مناقضة لتلك النتائج (٦٨) ، فلا بد للبطل الفرد مهما كان قويا أن يعتمد على أقرانه وطبقته للكفاح ضد الاستغلال والاستلاب . فدور البطل الثورى يتجلى بمقدار ما يمرر عن الحاجات والمهام الاجتماعية ، وفى قيامه بدور القيادة المنظمة للجموع الثائرة ، ويؤكد هذا القول شيبتولين اذ يقول :

« الحقيقة أنه لا يمكن لجماعة من الناس أو لاجتماع أن يستغنى عن قيادة ، أو عن أشخاص يقودون ، وهؤلاء الأشخاص مدعوون لرسم برنامج عمل لأعضاء المجتمع ( الطبقة ، الحزب ، الدولة ) وتنظيمهم لتنفيذه (٦٩) » .

ومن الثواب ألا نضع دور الجماهير العاملة في تعارض لارادة دور الفرد كقائد ، إذ إن الجماهير مؤلفة من أفراد ، وأن أفعال كل فرد تندمج في أعمال الجماهير ، وليس معنى هذا أن يدوب الفرد في المجموع ، بمعنى أن تفقد وتنمحي ملامحه الذاتية ، أو أن يقترب اجتماعيا . إن البطل الثورى على العكس من ذلك تماما ، فهو إنما يجد انتماء وذاتيته من خلال الجوع ، لأن الهوم والقضايا والتضالات واحدة ، بل هو مقرب بالمفهوم الاقتصادى أى يستلبد منه نتاج كدسه ، نتيجة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج . ويرى روجيه جارودى ، هذه الرؤية فيقول :

« مع ولادة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج ، حين لا يعود الإنسان ، أى الخالق والعامل ، مالكا لأدوات الانتاج هذه ، فيقلد عبدا أو قنبا أو كادحا ( بوليتاريا ) تنقطع الرابطة العضوية بين الغاية الواعية التى يضعها الإنسان لنفسه فى عمله ، وبين الوسائل التى يستعملها طلبا لهذه الغاية ، وهكذا يصبح الخالق مفصولا عن ناتج عمله الذى لا يعود ملكا له ، بل يصبح ملكا لك أدوات الانتاج ، مولى العبيد أو السيد الاقطاعى ، أو رب العمل الرأسمالى ، وهكذا لا يعود عمله تحقيقا لغايته الخاصة ، لمشايسته الشخصية ، مادام يحقق غايات آخر غيره .. »

وهكذا لا يعود الإنسان فى عمله انسانا أى محدد الغايات ، وينقلب أداة ، فالخطة فى العملية الموضوعية للانتاج ، تجعل من العامل أداة لانتاج السلع (٧٠) .

فعلاقة العامل بمنتجه تنتهى فور عملية الانتاج ، وبالرغم من ذلك يظل المنتج يتحكم فى العامل بشكل أو بآخر ، هذا من ناحية . أما الناحية الأخرى فتتمثل فى علاقة العامل بالعملية الانتاجية ذاتها ، التى أصبحت

أيضاً لا تنتمي اليه ، لأنه لا يحقق من ورائها أية أهداف ، بل انه يفقد ذاته في كل مرة يمارس فيها عملية الانتاج ، فاذا بكل شيء يتحول الى تقيضه ، ويتحول العمل كقيمة انسانية الى جحيم قاهر يمارسه العامل ، ويؤكد د . عبد المنعم تليمة على هذه النقطة ، فيقول :

ان المجتمع الطبقي قد حول العمل من ان يكون ( وظيفة انسانية ) الى ان يكون ( سلعة ) ، كما حول العامل المنتج من ( انسان ) الى ( شيء ) وكما كان العمل هو الأساس الجوهرى لطبيعة الانسان ، وهو الأساس في علاقته بالطبيعة وفي علاقاته الاجتماعية ، فان تحول العمل ( الشيء ) الى هدف بفايات واعية للانسان ، الى عمل ( ميت ) مؤسس على قوانين الاستغلال ، يفقد الانسان الأساس الجوهرى لطبيعته الانسانية ، ويشوهه ، ويقترب عن ذاته (٧١) .

وهنا يتشياً الانسان وينحط الى مرتبة الحيوان الذى لا يمينه الا الحفاظ على وجوده الجسدى ، لقد انتزع منه ما يميزه كإنسان ، وهو امتلاك حرية الارادة ، والقدرة على الاختيار ، وبقي مجرد شيء أو أداة مسحوقة من أدوات الانتاج ، وهنا يصبح البطل الثورى بطلاً غير حر لأنه سلب القدرة على الاختيار ، وبسلب القدرة على الاختيار تنعدم الحرية .

والمرحلة الأولى لتحرر البطل الثورى وتجاوز استلابه ، تتمثل في ادراكه اولاً لأسباب اغترابه ، ومن ثم يعمل مع البروليتاريا لتجاوز ذلك الاستلاب ويعمل على تغييره ، بعد أن يكون قد تعلم الدرس وعرف القوانين التى تتحكم فى حركة التاريخ وتحكمها .

ولكن هل تسمح القوى المضادة المتحركة والمستلبة للبطل الثورى أن يتحرر ويتجاوز اغترابه ، بالطبع لا ، اذ يحث الصراع كنتيجة ضرورية وحتمية للتطور الاجتماعى ، انطلاقاً من الظروف الموضوعية التى تمر بها الطبقة ، وليس مجرد رغبة ذاتية فى التحرر . فبلى البطل الثورى كى تعود اليه حريته ولطبقته ، عليه أن يحطم حرية هؤلاء الذين يسلبون عنه نفسه ، ولن يتأتى ذلك الا بالثورة على المفاهيم السائدة والطبقات المستغلة والنظم القديمة لبناء مجتمع جديد . بالثورة يتخطى البطل الثورى وضعه المهين ويتجاوز الى ما يجب أن يكون ، يسيطر عليه بحرية ويحقق لمجتمع البروليتاريا الحق والعادل .

والبطل الثوري على وهي تام بالعلاقة التي تربط بين وضعه الاقتصادي ودوره السياسي ، والممثل في قلب النظام القديم والاستيلاء على السلطة السياسية ، فهو يدرك أيضا بأنه مدين للتنظيم الاجتماعي القائم بكل مظاهر شلالته اليومية ، وإذا فقد البطل الثوري عنصر الإدراك ، فإن الفشل والإحباط مصيره ، والبطل الثوري يعمل على توظيف كافة الإمكانيات التي تتيح له الانتصار لتحقيق الهدف الثوري وهو لذلك يتمتع ، وتتمتع معه طبقته ، بنوع من الهجومية الحادة ، وهذه الهجومية تجعله بطلا يرتفع على معاني الخير والشر ، لأنه مهتم بهياف أسمى وأنبل ، لم يتحقق في ظل وضع اجتماعي واستلاب اقتصادي يرفضه البطل الثوري .

ويؤكد ج . ف . بلخانوف ذلك بقوله :

ونفرب لذلك مثالا بحركة احتلال الباستيل ، كان من الضروري على الثوار الاشتباك مع من كانوا يدافعون عن الباستيل ، ومن يستمر في قتال كهذا ، يضع نفسه فوق الخير والشر .... وانهمز الشر أمام الخير في حياة فرنسا الاجتماعية ، هذه النتيجة قدمت المبرد لعمل لوتك الذين وضعوا أنفسهم حين ما ، فوق الخير والشر للقضاء على الحكم المطلق المستبد (٧٢) .

والشر عند البطل الثوري ، ليس شرا بالمعنى المطلق ، بل تحول ليصبح قيمة نسبية وضرورية ، وفي نفس الوقت ، كاتجاه يتطابق الى حد كبير مع اتجاه للمجتمع المستلب والقاهر للبطل الثوري ، ولطبقته . حيث يفرض هذا المجتمع بضروره نوعا من الحياة ، اللانسانية على البطل الثوري .

وقد تتميز أحوال البطل الثوري ، لا لوجود خطبا فيه أو نقطة ضعف ، بل بفعل ظروف خارجية مما يثير مشاعر الحزن والغضب ، وليس بالطبع النبقة والخوف ، لأنه ليس بطلا تراجيديا .

فالموت كنتيجة أو نهاية للبطل الثوري ، لا يجعل منه بطلا تراجيديا ، لأنه غير مترتب على خطأ مأسوي ، فالموت بمثابة انتصار للجموع ، حتى ولو علي المدى البعيد ، وتصبح سقطاته سقطات الى أعلى مما يقبره من البطل القديس ، ويترك الأمل في انتصار نهائي لكل الثوريين .

## ٦ - علاقة البطل - بالواقع

إن لكل عصر حضاري مذهبه الأدبي والفني الذي تنعكس فيه روح العصر ، وطابع حضارته ، ونموذج بطله ، ورؤية المبدع دوماً مقيمة بطابع الحضارة التي ينتمي إليها ، كما أن المذاهب الأدبية ليس لها وجود مستقل عن ظروف العصر الذي أبدع هذه المذاهب . فالكلاسيكية كانت تعبيراً عن حضارة عصر بعينه ، ومن ثم كان البطل الكلاسيكي ممثلاً لهذه الحضارة ، فلما تغيرت تلك الحضارة فقدت الكلاسيكية قدرتها على البقاء ، ثم جاءت الرومانسية وبطلها الرومانسي ، كإفراز لهذا الواقع ، وكمعادل للمذهب الأدبي ، ثم جاءت الواقعية وبطلها الواقعي المعبر عن ظروف المجتمع في ذلك الوقت من العصر الحديث ، سواء أكان المجتمع اشتراكياً أو رأسمالياً على اختلاف في الدرجة بحسب المستوى الحضاري لكل قطر من تلك الأقطار . « وإذا عزلنا العمل الأدبي عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينية ، يتساوى في ضرره مع نظرنا إليه في ضوء هذه المقومات وحدها ، فالتقاليد الفنية والأدبية للعصر ، ليس لها كيان خاص بذاته مستقل عن العصر نفسه » (٧٣) ، وإنما تحلت العلاقة الجدلية ، تأثيراً وتأثيراً ، فتقاليد العصر اليوناني ، إنما فرضتها ظروف ذلك العصر ، وتقاليد العصر الإليزابيثي ما كانت لتظهر إلا في ذلك العصر . فلكل ثقافة خصائصها المميزة المستمدة من التاريخ القومي ، وأن ميراث الفرد من تاريخ أمته ، يؤثر في سلوكه ، مثلياً يؤثر طريقته في كسب قوته ، فالواقع المادي في تفاعل مستمر مع الأفكار والعلاقة جدلية ومستترة وعلى هذا النحو نستطيع القول أن دراسة المسرح - فكرك - في أي عصر من العصور هي في حقيقتها دراسة لمكونات العصر الحضارية ، لأن المسرح تتضح فيه فنون العصر الأخرى ، إذ يتأثر بها ويؤثر فيها .

والتغيرات التي تحدث في المجتمع نتيجة للتحويلات الاجتماعية والتورات ، والأحداث الضخمة والاكتشافات العلمية ، كلها تؤثر في الوضع الانساني ومن ثم في شكل الدراما ومضمونها ومكون بطلها .

وكما سبق أن قلنا ، لكل فترة حضارية مسرحها الخاص ، وبالتالي صراعها الخاص ، الذي هو معادل لطبيعة الصراع في المجتمع ، والذي يتحدد بنوع حركة المجتمع في المرحلة التاريخية ، ففي ظل علاقات المجتمع الاقطاعي في العصور الوسطى رسمت الطبقة وتزايد التمايز بين الناس ، فتوجه الانسان الضعيف الى الله « فلم يعد هناك مجال في ثقافة المجتمع الاقطاعي ، لصراع بين الانسان والآلهة ، وبهتت في هذا المجتمع ملامح البطل الملاقى القوى الجميل ، وظهرت ملامح بطل أخلاقي منضاع ، مسلم بما قدر له (٧٤) ، فقد قضت الكنيسة على الصراع بين البشر وآلهتهم وأقدارهم ، فالصراع الذي تتميز به التراجيديات اليونانية القديمة ، يتمثل في صراع الانسان ضد القدر والقوى الغيبية وتوضيحه المشهور مسرحية أوديب لسفوكليس - كما سبق أن أسلفنا - هذا النوع من الصراع يعبر عن مجتمع يرفع من قيمة الفرد كاتسان .

ومع ظهور البورجوازية وانتشارها عرف المسرح البورجوازي التخديري ، الشكل الثاني من الصراع ، والذي تحول الى صراع أفقي بين الفرد ومجتمعه ، وظهر بشكل واضح في صورة الصراع بين الواجب الاجتماعي والمأطفة الذاتية في أعمال الرومانسيين ، أو في صورة الصراع بين حرية ارادة الفرد وحرية ارادة الجماعة بما تفرضه من قوانين وأعراف ، وتمثل ذلك . كما سبق أن أسلفنا - عند أصحاب المسرح المعاصر ، ومع عجز الفردية البورجوازية وانهايارها عرف المسرح البورجوازي الشكل الثالث من الصراع. وكان بين الانسان ونفسه ، وتمثل في تيارات العبث واللامعقول (٧٥) .

ويمكن القول ان لكل مجتمع وعيا عاما يتفق عليه جميع افراده في علاقة الفرد مع مجتمعه ، المبينة على الأخذ والمطاء ، حرية أو عبودية ، تقسما أو تغلف ، سواء أدرك الفرد ذلك أو لم يدركه ، وعلى هذا فان العلاقات الاجتماعية في المجتمع اليوناني الكلاسيكي قد حددت الشكل الأول من الصراع المسرحي ، كما أن العلاقات الرأسمالية المسيطرة ، والبورجوازية الانتهازية ، تفسر الشكلين الثاني والثالث من الصراع ، وهكذا يكون الصراع في الدراما والذي يتحمله البطل ويقع عليه تبعته ، هو معادل - مباشر أو غير مباشر - للصراع في الحياة .

ولنضرب مثلا بنموذج لصراع البطل في المسرحية - الكلاسيكية الجديدة - الفرنسية ، فاننا نجده يعكس طبيعة المجتمع الارستقراطي الفرنسى الذى كان يقوم على سمات اجتماعية ومفاهيم وأعراف سائدة لايد من مراعاتها ، اذ ان للديانة المسيحية تأثيرا كبيرا على مفهوم الصراع وتفرقه فى المأساة الفرنسية ، فلم يكن من المرغوب فيه - بعد ظهور المسيحية - تصوير تعدد الآلهة الاغريقية ، أو ان يؤمنوا بأن المفاجئة تحل بالبطل ، نتيجة رغبة وتدبير قوة خارجية تتحكم فى مصير البطل وتسحقه ، مثل قوة القضاء والقدر ، وذلك لأن القضاء والقدر فى الفكر المسيحى يتمثل فى قوة ( الرب ) وليس من المقبول أن يصيب الرب البطل بالكارثة دون مبرر منطقي ومبرك لهذه الكارثة ، ومن هنا نجد أن البطل الذى ينتهى نهاية مأساوية ، يرحب بها ولا يعترض عليها لأنه قانع أن السماء تفعل ما يجب أن تقوم به .

فإذا ضربنا مثلا بهيبوليت ، فاننا نجد - فى الكلاسيكية الجديدة - أن موت هيبوليت لم يكن قد قدر عليه ، فالمصير متوقف على اختياره وتصرفه ، والقرار مركز على اوداته ، فهو يختار الموت كنهاية مأساوية والدليل على ذلك أنه لم يسع الى مواجهة زوجة أبيه ، ولم يتلهف على تبرة نفسه حرصا على شرف أبيه وخوفا أن تلتصق الفضيحة بشرف من ربه .

فراسين ككاتب مسيحى الديانة انتصر لرغبة هيبوليت وإرادته التى تتجاوز تسلط الآلهة والقوة الخارجية . اذ يجعل من هيبوليت البطل ، شخصية ملائمة لواقع فرنسا المسيحى بحكم الديانة ، « فمسرحة العقل كما وجد فعلا ، كان تمبرا عن الذوق الباروكى ، كما كان معهدا شعبيا له مسرحه وممثلوه وجمهوره من النظارة ، ويستحوذ على الفهم والتأييد العام ، وإذا فهو باختصار مرآة للحياة البشرية وانفعل الانسانى ، تشكل فى زمان ومكان معينين (٧٦) .

ولنتنقل الى انجلترا لننظر الى فاوست ، مارلو نفس النظرة السابقة فاننا نجده معبرا عن السمات الحضارية لمصر النهضة ، والتى تجدد الانسان وتعلم من شأن القوة والاقدام ، انه انسان ، ويطل يحمل فى نفسه شوقا كبيرا لتحقيق ذاته والوصول بها الى أعلى درجات القوة ، فيحاول الانطلاق بحيوية ، يجمع فى وقت واحد ثورة عاطفية ، وثورة عقلية ، حيث تظهر بوضوح سمات عصر النهضة والتى تجتمع بين المتناقضات ، فقد عملت هذه النهضة على تغيير النزعة الميتافيزيقية التى سادت المصور الوسيطى ، والتى كانت مسيحية فى جوهرها لتؤكد أن

ذراماً العصر اليزابيثي دائماً دنيوية ، وأن الأبطال جزء من النظام الأخلاقي السائد في المجتمع يمبرون عنه ، لأنهم نتاج له .

ويؤكد برادلي على هذه النقطة فيقول : « إن ما يصيب الأمير أو الناصر ، إنما يؤثر في سمادة الأمة أو الامبراطورية برمتها وحين يهوى فجأة من قمة العظمة الدنيوية الى التضييق ، فإن سقوطه يثير الغضب والتناقض بين عجز الانسان وبين القدرة على كل شيء ( ٧٧ ) .

فشخصيات شكسبير وماولز ، قد طبعت بطابع عصر النهضة فلم يحاول الكاتب جادا أن يخفي ملامحها القومية ، ولقد توفر لشكسبير ، بحكم براعته التي مكنته من تصوير قضايا دائمة الأهمية ، عن طريق شخصيات اليزابيثية ، فمأسى شكسبير تمثل الفعل الانساني في ظل واقع معين ، وهي تصوير للصراع بين الاقطاعية التي تحتضر - على اعتبار أن معظم أبطال التراجيديات الشكسبيرية ، يمثلون طبقة الاقطاع ، ويتنهون نهاية مأساوية - ومولد المجتمع الطبقي الجديد .

لقد أبدع القرن الثامن عشر تراجيديات الطبقة المتوسطة ونموذجها مسرحية تاجر لندن ، التي قلمها جورج ليلو ١٧٣١ ، ومن هنا أصبحت الدراما التراجيدية ليست وقفا على الملوك والأبطال ، بل تناولت حياة وسلك ، الأشخاص العاديين ، كنتيجة حتمية لصراع سادته مجتمع جديد .

في القرن التاسع عشر زاد رجحان كفة الطبقة المتوسطة ، فمعنى هذا ، سيادة البطل العادي ، الانسان الصغير ، في مسرح القرن التاسع عشر والتي عبر عنها أبسن أفضل تعبير ، والتي أبرزت عقلية الطبقة المتوسطة وافكار واتجاهات القرن التاسع عشر .

ومسرحيات أبسن تؤكد الشخصية الدرامية الانسانية ، فليس الدكتور ستوكمان في مسرحية عدو الشعب مثلاً مجرد رجل عادي ، إنه يحل في أعماقه المثل الأعلى للحياة الانسانية ، كنموذج لطبقة ولعقيدة ، إذ يتجاوز بالمسرحية اتفاقاً أوسع من حدود الترويع ، ليمر عن ارادة الانسان بشكل عام ،

لقد تغيرت النظرة الى الواقع في مسرح الحديث وفرضي الواقع رؤية جديدة الى البطل ، فلم يعد الملوك أصحاب الأمر والنهي في بلادهم ، وتلاشت تلك الفكرة التي كانت تذهب الى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها أو أميرها .

لقد كان لتطور المجتمع الرأسمالي السبب في زيادة التأييد على الشخصية البشرية وعلى حقوق وواجبات الفرد في نظام اجتماعي متطور ،



اذ ركزت الدراما الحديثة على الصراع النفسى ، صراع الانسان فى سبيل  
المسير وفى سبيل ابراز الاهداف والرغبات .

ان البطولة فى الدراما تتشكل حسب مقتضيات كل عصر وظروف  
كل واقع ، فهناك دوما افتراض ان الفرد لا يعيش الا فى أحضان المجتمع ،  
ولا يمكن اعتبار الفرد فى أى مرحلة من مراحل التاريخ منعزلا عن  
العلاقات الاجتماعية من حوله ، اذ توجد علاقة جدلية بين النظرة الى  
عامية الظروف الحضارية ، وبين صورة البطل الذى هو افراز لهذا المجتمع  
وهذه الحضارة (٧٨) وبالطبع فان البطل فى الدراما يختلف بالضرورة  
عن صورة البطل فى الواقع ، وان كان تعبيرا عنه أو معادلا له ، والفرق  
بينهما فرق بين الفن والواقع .

كما أن صورة البطل تبدأ فى التغير عندما يتغير البناء الاجتماعى  
والاقتصادى والسياسى ، وهنا يمكن منحى التغير فى صورة البطل على  
مر العصور ، مع ما يتبعه من تغيرات فى تكنيك الاخراج والتمثيل وتصميم  
المنظر ، والتطور الهائل فى شكل العمارة المسرحية وعلم الاضاءة والخامات  
الجديدة فى الديكور .



## ٧ - البطل التراجيڊى فى المسرح المعاصر

عندما نتحدث عن موضوع هام وشائك كموضوع البطل التراجيڊى فى مسرحنا المعاصر ، لدراسة مكوناته الذاتية والموضوعية ، يجب أن نناقش بعض المفاهيم الخاصة بطرفنا العربي وأثرها فى رسم الشخصية التراجيڊية ، بما تمارسه من صراعات ، ونوعيات هذه الصراعات ، وحرية الإرادة فى ارتكاب الأفعال ، والتحول فى حياة الأبطال والنهاية المترتبة على أخطائهم للماضوية إن كان ثمة أخطاء .

إننا نهتم أن يكون فى أدبنا المسرحى العربى درامات جادة ، أو تراجيڊيات حديثة بعد أن لمسنا تأثير جيهوورنا المسرحى ببعض التراجيڊيات الغربية التى ترجمت الى لغتنا العربية أو عرضت على مسارحنا .

ولكننا نعود فنسأل مرة أخرى : هل من الواجب أن تحتفظ تراجيڊياتنا الجادة التى نحلم بها فى مسرحنا والتى احترمها نقادنا وجيهوورنا ، بنفس خصائص التراجيڊيا اليونانية كما هى ؟

وهل يجب أن نحفظ فى بطلنا المسرحى العربى ، بنفس خصائص البطل التراجيڊى اليونانى . أم أن سمات بطلنا العربى المسرحى ، ومكوناته الذاتية سوف تختلف بالحنية وفقا لاختلاف البصر والحضارة والظروف الموضوعية ، عن سمات البطل التراجيڊى اليونانى .

ويمكن لنا أن نكرر السؤال مع أبطال الكلاسيكية الجديدة وعصر النهضة ، وحتى تراجيڊيات القرن الثامن عشر ، والإجابة على تلك التساؤلات سوف تحسمها بشكل موضوعى نماذج التحليلات التطبيقية للمسرح النثرى الغربى والشرقى . لقد دارت بعض المناقشات النقدية

حول مسرحية سقوط فرعون للكاتب المسرحي الفريد فرج ، والتي تدور  
عظمها حول نجاح الكاتب الفريد فرج ، في طرحها لفهوم البطل  
التراجيدي ، اذ ان المؤلف قد اراد لبطله اخناتون ان يكون بطلا مأساويا  
يواجه مصيره الفاجع ، لا لأن القوة الخارجية تنتصر عليه بفعل خارج عن  
ارادته ، بل لأن فيه هو خطأ يفتح ثغرة للانهيار ، ( أي أن العيب كامن  
فيه ) وهنا تكمن المأساة ، مأساة اخناتون الفاضل الذي يريد أن يجعل من  
الأرض جنة ، ولا يصنع في ذات الآن شيئا ليحمي هذه الجنة .

ويرى الدكتور لويس عوض :

« اننا نذكر بأن الكاتب المسرحي وجهود المسرح المصري  
لم يصل بعد الى الاحساس التراجيدي بالحياة . فعقليتنا  
لا تزال تسيطر عليها الفكرة الملحمية ، فكرة الجهاد الخارجى  
والانتصار الهائل ، ويشتت لاقتفر في سر الانسان ضعفا  
او جريمة مهما عمقت جلورها او دافعها ، او لا تقبل البطولة  
الا منتصرة في التزول الملحمي ... وغنا حين نهتدى الى ان  
سقوط البطل لا متقد منه الا التكفير ، فلما حين نتعلم كيف نفسى  
سقوط الأبطال الا كفروا سيكون لنا مسرح عظيم » ( ٧٩ ) .

ولكننا نعطى للتضحية نظرة مختلفة ، فمن خلال دراستنا لبعض  
الأبطال في مسرحنا العربي المعاصر ، حقيقة لم يكن لدينا بطل تراجيدي  
بالمعنى الأرسطي ، كما أن أوروبا وأمريكا في العصر الحديث أيضاً ، ومنذ  
بدأ أبسن ، وأويلر الكتابة ، لم ينتج الأدب الغربي نموذجاً لبطل  
تراجيدي أرسطي أو حتى شكسبيرى أو تيوكلاسيكى .

وفي أدبنا المسرحي الحديث بعض نماذج البطل التراجيدي  
الحديث ، يحمل في طياته بعضاً من سمات البطل الأرسطي ، وليس كل  
هذه السمات ، لأن التراجيديا ذاتها قد تغيرت - لتغير الفترة الحضارية  
والظروف والأفكار السائدة والديانة - وأن حملت في طياتها بعضاً من  
مفاهيم أرسطو للتراجيديا ، وتلاشى البعض الآخر ، منذ موث التراجيديا ،  
وبالتبعية يكون البطل التراجيدي الحديث مختلفاً عن البطل التراجيدي  
اليوناني .

ويمكن القول اننا في مسرحنا العربي رغم ما يطرح من سيطرة الفكرة  
الملحمية ، الا أننا لاعدم وجود البطل التراجيدي . الحديث لكنه بطل

لخاصي بنا - رغم ان مكونه الذاتى ، ولنعترف انه مازال غريباً ) ، وأن الجمهور العربى مازال من الممكن حتى الآن أن يتقبل التراجيديا الحديثة - ( لغياب البديل . . . والمتمثل فى السامر الشعبى العربى ) - ، ويطلبها الحديث الذى لا يرى فيه كبطل عادى وانسان صغير صورة منه ، مازال من الممكن أن يتعاطف معها ويشفق عليها .

والعصر الحديث ليس فى عالمنا العربى فحسب ، بل فى العنالم أجمع يفرز تراجيديا حديثة لبطل عادى يختلف بالضرورة وفقاً لظروف العصر عن تراجيديا اليونان ونيوكلاسيك وشكسبير . ولتضرب مثلاً بمسرحيات مثل : وفاة بانع جوال لأثر ميللر ، والقرود الكثيف لشتير ليوجين أونيل وبيكيت لجان أنوى ، وجريمة قتل فى الكاتدرائية لـ تـ سـ اليوت ، والقديسة جون لبرناردشو ، وحكاية فاسكو لجورج شعادة ، لأن العصر الحديث يفرز التراجيديا الحديثة الخاصة به وهى أقرب لنا أطلق عليها مستيان اسم الكوميديا السوداء أو الملهاة الدامعة .

ويتساءل الدكتور محمد شكرى عياد عن الصعوبة التى واجهناها حتى الآن فى خلق البطل التراجيدى ، وهل هى راجعة الى ضعف الكتاب أم الى الجمهور ؟ ، وهل هذا الضعف ان سلمنا بوجوده يرجع للضعف العام الذى أصاب حضارتنا ؟ أم ترى أن هناك أسباباً إنسانية فى نظرنا الى الحياة ، تجعل شخصية البطل المأساوى كما يصرها المسرح الغربى بعيدة عن احساسنا الأصيل ولو من بعض النواحي لا كلها ، بحيث أننا قد نستمتع بمشاهدتها أو قراءتها ، ولكننا لانستطيع أن نخلقها فى أدبنا أو مسرحنا .

ورغم هذه التساؤلات الا أنه يمكن القول اننا قد أنتجنا تراجيديات حديثة فى مسرحنا ، خاصة بنا على الأقل ، بها بعض جوانب المأساة اليونانية ، وبعض سمات البطل الأرسطى ، من مطلق أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة ( فى التراجيديا ) تخضع لظروف العصر وأخلاقه وثقافته ومعتقداته ، والأفكار السائدة فيه ، فالعصر الحديث ، ظهر الآلة عصر الانسان الصغير الذى أبدع التراجيديات الخاصة به ، ففى مسرحنا العربى ، تراجيديات حديثة مثل تراجيديات : الفرائشة ورحلة خارج الصور ويلدى يا بلدى للدكتور وشاد وشكلى ، والفتى مهيران ومأساة جميلة وثار الله لعبد الرحمن الشرقاوى ، والدخاف والزجاج لميخائيل رومان ، ومأساة الحلاج وليلى والمجنون لصالح عبد الصبور ، والوزير سالم وسليمان الحلبي لألفريد فرج والتسامير لسمك الدين وهبة .

وياب الفتوح والرجال لهم رؤوس والفرياء لايشربون القهوة ، لمحمود دياب  
• في مصر •

والدراويش يبحثون عن الحقيقة لمصطفى الحلاج ، وهملت يستيقظ  
متأخرا لمندوح عدوان ، والقبيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس الملوك  
جاير وحفلة صبر من أجل خمسة حزيران لسمه الله ونوس وفلسطينيات  
لعل عقله عرسان والمهرج وكاسك يا وطن لمحمد الماغوط ، والحداد يليق  
بالكترا لرياض عصمت ••• بسوريا ولبنان •

ونداء الأرض لعدنان أبو شرح ، وثورة الزنج ومأساة جيفارا  
لمعني يسيسو •

والسؤال لمحى الدين حميد ، والخرابة ليوسف العاني •• العراق •  
والشياطين في القرية ، والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد  
الحزائى ، وثورة صاحب الحمار وديوان الزنج لمز الدين المدني ،  
والأخيار لمصطفى الفارس والتيجاني ذليله ••• من تونس •

والشهيد لأحمد الطيب العليج ، وعطيل الخيل والبارود ، وموال  
البنادق ، لعبد الكريم برشيد ، وحزيران شهادة ميلاد لأحمد العراقي ،  
ومعركة وادي المخازن ومعارك الملوك الثلاثة للطبيب الصديقي ••• المغرب •  
والرجل ذو الصندل الكاوتش لكاتب ياسين •• الجزائر والمهدى  
ولدى لصالح القمودى •• ليبيا •• وغيرهم وغيرهم ، كل هذه التراجميات  
حديثه لكتاب عرب تحمل بعضا من سمات البطل الأرسطى وتلاشى فيها  
البعض الآخر وفقا لاختلاف ظروف مصر •

معنى هذا أنه لا دخل لعقليتنا ، ولا لكتابتنا ، ولا لجمهورنا في تأخر  
ظهور البطل التراجيدي كما رأى الدكتوران لويس عوض ومحمد شكري  
عياد •• فالعامل الأساسي في ظهور هذا البطل – وإن كان موجودا بالمعنى  
الحديث – يرجع الى الظروف الحضارية التي يعيشها العصر الحديث الآن ،  
عصر موت التراجيديا وميلاد الدراما الحديثة ، كما أن فن المسرح بصفة  
عامة ، فن مستورد وحديث نسيبيا في تربتنا • ويبرر الدكتور عبد القادر  
القط وجود البطل الملحمي في أدبنا المسرحي بوجهة نظر جيدة وجادة ،  
اذ يقول :

« انه نتيجة لصراع العرب النائم مع الاستعمار ، ولقوى

الشر في داخل المجتمع العربي نفسه قد فرض على الكُتّاب

المسرحيين ان يصوروا البطل في معظم الأحيان في صورة

نموذجية « كبطل ملحمي » ، تجتمع فيها كل صفات البطولات  
في اسمى درجاتها وتنتفي عنها كل نقيصة يمكن أن تشوب  
شخصية البطل . لذلك أصبح هؤلاء الأبطال فوق مستوى  
المشاهد ، ولا يمكن أن يتطلع إلى الوصول يوما إلى مستواهم  
أو يطمح في أن يأتي ببعض ما يأتون من خوارق ، وهو لهذا  
يعجب بهم ، لكنه اعجاب فيه كثير من الروعة والبهشة ،  
يملا عليه نفسه بالفعالات مشرقة وقوية ولكنها غير واضحة (٨٠)

بالإضافة إلى أن مجتمعنا لا يزال يعيش على مستويات مختلفة ،  
كما أننا مازلنا نأخذ من الكلاسيكية إلى جانب الرومانسية ، والواقعية  
إلى جانب التعبيرية والرمزية ، حتى العنيفة ، فجاء بطلنا المسرحي خليطا  
من أفكار مختلفة نظرا لتأثرنا بمعظم المدارس المسرحية الغربية ، وإن  
حاول بعض كتابنا العرب أن يحملوا بطلنا بعض سمات واقعا العربي .

لكن تبقى قضية مناقشة مكون البطل التراجيدي في مسرحنا  
العربي ودراسة الخطأ التراجيدي وحرية الإرادة في ارتكاب هذا الخطأ  
في التفكير الإسلامي ، مسألة شائكة للغاية بالنسبة لتفكيرنا المسرحي  
والنقدي على الأقل ، فالدكتور شكرى عياد يرى أن مفهوم ( التكفير ) (٨١)  
موجود في تراثنا . . . ولكننا يجب أن نلاحظ أن فعل ( التكفير ) لم يستعمل  
في القرآن الكريم إلا مستندا إلى الله عز وجل ، في قوله تعالى ( ويكفر عنكم  
سيئاتكم ) . . . ونفهم من ذلك أن الله يحو ذنب الإنسان التائب . ولكننا  
نرى من خلال دراستنا للبطل التراجيدي أنه إذا وقع في الخطأ ، فإنه  
في معظم الأحيان لا يدرك أن ما وقع فيه هو الخطأ . والبطل في الدراما  
عموما لا يدرك خطاه ، لأنه ببساطة إذا أدرك أن ما يقوم بفعله هو خطأ  
لتراجع عنه ، أنه يدرك أن ما فعله هو الصواب ، فلماذا يتوب عن ذنب  
لم يرتكبه في نظره ؟

وإذا تاب البطل وتراجع عن خطئه ، فإنه لن يكون بين أيدينا  
تراجيديا ولا بطل تراجيدي على الإطلاق ، لأنه أساسا لابد أن يقع البطل  
في الخطأ المأساوي سواء أكان يونانيا أم كلاسيكيا حديثا ، أم شكسبيريا  
أم حتى بطلا تراجيديا حداثيا .

وكما طرح الدكتور شكرى عياد مفهومه حول ( التكفير ) في التراث  
الإسلامي ، يطرح مفهوم آخر يتمثل في كلمة ( العصمة ) (٨٢) الموجودة

في تراثنا ، ويقرر الفقهاء عصمة الأنبياء من الذنوب ، في نفس الوقت الذي يجمعون فيه على أنهم بشر ، وهذا ما جاءت النصوص للقائلة به .

وإذا كانت العصمة الكاملة ما خص بين الأنبياء ، فإن كل انسان يمكنه أيضا أن يمتص ، أي يلجأ الى الله ، بله يجب عليه أن يفعل ذلك « ومن يعصم بالله فقد هدى الى صراط مستقيم » . وهذا كله يؤدي بنا الى نتيجة هامة وهي أننا في نظرنا الى الحياة ، يمكننا أن نفهم الضعف والجربة ، ولكننا نفهم أيضا أن الانسان « يجاهد » ضعفه أو ميله الى الجريمة جهادا مستمرا ، وإن هناك قوة عليا تسنده في ذلك . فنحن جميعا نشترك في اعتقادنا بأن العقاب الذي ينزل بالخطيئة هو عقاب ( أو تكفير ) عن ذنبه ، الا أننا نمطي قيمة كبيرة ( لجهد النفس ) ونرى أن للقوة العليا تكون دائما قريبة منا في هذا الجهاد .

« وهذا التصور للذنوب أو الجريمة كما يراه الدكتور شكرى عياد ، يختلف الى درجة كبيرة من الناحية الروحية - عن التصور الغربي الذي لا يزال مرتبطا بتراث اليونان وأفكارهم السائدة ، كما نراه في تراجمدياتهم » ( ٨٢ ) .

ويحق لنا أن نسأل : ألا يعتبر جهاد النفس الى حد كبير بمثابة المعاناة التي يمارسها البطل التراجيدي الغربي ؟ .. وإذا كان بطلنا التراجيدي ( الاسلامي ) كالحسين مثلا قد مارس جهاد النفس وكثيرا من المعاناة تجاه يزيد وأصحابه - ( في مسرحية ثار الله لعبد الرحمن الشراقي - ، هل ينفي هذا عنه - رغم إيمانه بالقوة العليا التي تسانده - خطاه المأسوي ؟

والحلاج - ( في مسرحية مأساة الحلاج ) لصالح عبد الصبور - رغم معاناته الشديدة ، أليس مسئولاً الى حد كبير - رغم القوة التي تسانده - عن خطئه المأسوي ؟

والتراجيديا اليونانية حتى تصور سقوطه البطل ، إذ يمارس صراعه بينه وبين القدر ، أو نظام الكون ، أو القوى الكبرى ، التي لا يفهمها ، أو لا يسلم بها دون فهم الا حين يرى هلاكه ، ولهذا تكون سيقطة البطل في التراجيديا اليونانية شيئا نابعا من كونه انسانا غير كامل يعاني في أغلب الأحوال من نقطة ضعف في داخله ، لا يدركها البطل ، كشأن أوديب الذي حاول بكل مافي طاقته الانسانية أن يتجنب الوقوع في المخطووع ولكن قضاء الآلهة انتصر في آخر الأمر ، لأن من يخرج على النظام يستحقه النظام ، ومن هنا يأتي الشعور بالشققة والخوف فيعطف المشاهد اليوناني



على البطل في سقطته ، ولأننا ندرك نحن أيضا أننا يمكن أن تقع في هذه السقطة ولو كنا في مكان البطل لا تصرفنا خيرا منه ، هذا هو البطل اليوناني ابن الحضارة اليونانية .

ولكن بطلنا الحديث في مسرحنا العربي لا يبارس صراعا مع القدر ، ولا صراعا مع الله . هناك الايمان المطلق ، فالصراع قد نزل من السماء في العصر الحديث الى الأرض ، هو صراع أفقي ، لم يصبح بين الإنسان وبين قوى علوية مجهولة ، بل أصبح بين الإنسان والواقع ، تتحكم فيه عوامل البيئة والوراثة ، وقوى القهر والظلم في المجتمع ، فقد صار صراعنا نظاما جانزا ، أو طبقة مستغلة أو حاكما ظالما ، بالإضافة الى وجود الصراع الداخلي بين الإنسان ونفسه .

الصراع في المسرح الحديث مازال موجودا لأنه جوهر الدراما ، ولكنه تغير تبعا لتغير الواقع الحضاري ، وموت المسابقة بفهمها الأرسطي ، وظهور الدراما الحديثة ، ومن ثم ظهور البطل الحديث الذي يملك قدرة من حرية الإرادة تتبع له فرصة الاختيار ، ومن ثم فالبطل الحديث في الدراما الحديثة ضحية قدرته على الاختيار .

ويجب ألا يفرغ عن البطل أن البطل في الواقع شيء مختلف عنه عند تناول الدرامي ، فهو ليس صورة فوتوغرافية للبطل في الحياة ، بل هو معادل له .

فالإنسيان الثائب في الحياة الواقعية ، يدرك أنه خطأ فيتوب الى الله . أما البطل في الدراما الحديثة ، لا يدرك أنه خطأ ، كي ما يتوب ، بل يدرك أنه على صواب ، ومن ثم يستمر في فعله أو خطئه المأساوي ، حتى يصل الى نهايته المأساوية ، مادية كانت أو مجبوية .

ومن هنا ندرك أن فكرة ( التوبة ) في المفهوم الإسلامي ، لا علاقة لها بفكرة ( الخطأ المأساوي ) في الدراما .

ولكن فكرة ( العقاب ) الذي ينزل بالخطي . أو ( الكفارة ) أو التكفير عن الذنب ، تتشابه الى حد كبير مع فكرة « الجزء » أو ( النهاية المأساوية ) للبطل التراجيدي المخطئ .

كما ان ( جهاد النفس ) وإن كان معتمدا على قوة عليا إلا أنه يشبه أيضا وإلى حد كبير فكرة « المعاناة » عند البطل التراجيدي .

وبخلاصة القول نرى أن « المفهوم الإسلامي » للتراجيديا ، يفتق ، ويختلف ، في بعض النقاط مع ( المفهوم اليوناني ) ، لأن التراجيديا سواء

اتفقت أو اختلفت في نظرة الأديان إليها إلا انها تتعامل مع ( الإنسان )  
كطرف في الصراع ، سواء كان عند اليونان أو العسرب ، في المسرح  
الحديث .

ولكن الشيء الثابت دوما هو ( الخطيئة ) . [ الخطأ ، العيب  
أو نقطة الضعف ، أو السقطة ] التي يرتكبها البطل التراجييدي ، سواء  
أكان يونانيا أم حديثا ، لكي ينهزم في النهاية .

كما أننا نذكر أن الاسلام لايسمح بالمواجهة مطلقا ، ليس مسموحا  
( بصراع ) السماء ، أو الوقوف ضد الارادة العلوية ، هناك تسليم مطلق ،  
ويقين بطول - ومع أن الاسلام ينفي فكرة الجبر ، إلا أنه لا يوافق الفلاة  
من المسلمين ممن يقولون بحرية الاختيار المطلقة ، واستقلال العبد ،  
وسلطته على جميع أفعاله ، فهذا غرور ، لأن الاسلام أتاح للمسلم قدرا  
كبيرا من الحرية وفي نطاق محدود من الجبر .

لقد كان الجاهليون ينظرون نظرة ( طبيعية مادية ) الى الحياة ،  
ويدركون أن الموت نهاية الحياة التي قدرت له ، وهذا النوع من ( الجبر )  
يختلف عن مفهوم ( القدر ) الذي يواجهنا في المسرح الاغريقي ، كما يرى  
الناقد المغربي الدكتور حسن المنيعي ، ( ٨٤ ) ، فالتراجييديا الاغريقية  
تستمد أصولها من الشعائر الدينية .

وعندما جاء الاسلام ، كان المسلم التقليدي رجلا ( حرا ) ولكن هذه  
( الحرية ) ( مقصورة ) ، ومراقبة من قبل الخالق ، ( حرية ) تجعله  
ينفذ ( القدر ) المكتوب عليه . فالتعارض بين ( حرية الاختيار ) ،  
و ( القدر ) ، يتضح من خلال هذه النظرة وكأنها مشكلة مزيفة ، لأن  
الإنسان ( حر ) فقط في ارادة ( ما يريد الله ) ( ٨٥ ) ، كما يرى الدكتور  
محمد عزيزة . فهذا الصراع بين الإنسان وقدره الذي مجسده المسرح  
اليوناني لايتلائم مع مفهوم الحياة العربية ، ولا مع العلاقات التي تربط  
الإنسان بربه في المجتمعات العربية ، كما أن الحرية الفردية متضائلة الى  
أقصى حد .

ويرى الدكتور محمد عزيزة :

« ان الطبيعة الاجتماعية للواجبات الدينية مثل الحج  
والجهاد ، والصيام ، الصلاة الجماعية يوم الجمعة ، وتقضية  
الخروف في العيد ... الخ .. تؤكد عن طريق الممارسة  
الاجتماعية عقلية جماعية موحدة ، وتكتمل مع انتهاء الفرد

**الكامل للمجموعة ، وتنقلص الحرية الانسانية الى القى  
• درجاتها تجاه المتطلبات الاجتماعية المفروضة » (٨٦) .**

معنى هذا ان الحرية الفردية متلاشية أمام العقيدة الجماعية الموحدة ومتطلباتها ، ومعنى هذا بالتبعية ان الدراما ، أو التراجييديا على وجه التحديد تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الاسلامية - ( وذلك لانقضاء البطل الفرد ) - ، كما ان المسرح يقتضى وجود مبدأ ثورى بصورة أو بأخرى مبتعدا عن العقيدة الدينية بمدا ما ، ويؤيد هذا الرأى جورج ألبير أستير حيث يقول :

**« وحين يصطلم الإنسان بالقدر يتجلى في نفسه الأمل ، بأنه  
ربما صنعت فرصة لتغيير قدر محتوم بفعل من العمال الادانة  
الحرية ، فالتراجييديا الحققة تنبع من الدين ، ولكنها لاتزدهر  
حتى تضع القلعات نفسها موضع الشك والسؤال .**

**لما جوهر الدين الاسلامى فهو التسليم والاستسلام  
والنزعة الانسانية العميقة التي ينطوى عليها ، تقابلها  
نزعة الرضا والانعان لشئنة عالية ، ومن ثم لم يتلأم العنصر  
التراجييدى مع روح هذه العقيدة » (٨٧) .**

ولكننا لانوافق هذا الرأى القسرى المطروح ، ولانستطيع ان نتهم العقيدة الاسلامية بأنها قد وقفت حائلا دون التأليف المسرحى أو التراجييدى ، لأن العرب لم يكن لديهم أى ميل للكتابة فى هذا النوع الأدبى ، بالاضافة الى عدم معرفتهم به ، المعرفة الكافية .

فإذا كان الاسلام كما يرى جورج ألبير أستير ، قد وقف حائلا دون الكتابة فى المسرح ، « فلماذا لم يظهر التأليف المسرحى فى العصر الجاهلى ، حيث الديانات الوثنية من جهة ، والشعر الناضج والشعراء الفحول من جهة أخرى » (٨٨) ، كما يؤكد الدكتور عز الدين اسماعيل ، اذ صرح للناقلين ان يرجعوا كثيرا من الآثار التى أنتجها الوثنيون ٠٠ وفى هذا يقول توفيق الحكيم :

**« فهنا كتاب كلية وحننة الذى نقله ابن القفطج على اللغة  
الفهلوية ، وهنا كتاب الشهنامة للفردوسى الذى نقله البنادارى**

عن الفرس في عهدهم الوثني .. كما ان الاسلام لم يجعل  
دون ذبيح خضربات ابو نوح ، ودون تحت التماثيل في  
قصور الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير في الميناتور الفارسي ،  
كما انه لم يجعل دون قتل كثير من المؤلفات اليونانية التي جاء  
فيها ذكر لتقاليد وثنية » (٨٩) •

والى جانب موقف الحكيم السابق نستعرض وجهة نظره التي  
لا يؤيد فيها حرية الانسان المطلقة في هذا الكون ، بل يؤمن بعكس ذلك  
قليلا لا عقليا ، لانه على حد قوله ( رجل متعادل ) ، فالانسان عنده حر في  
اتجاهه ، حتى تتدخل في امره قوى خارجية ، يسيبها أحيانا القوى  
الالهية ، فحرية الإرادة في الانسان عنده اذن مقيدة ، شأنها في ذلك  
شأن حرية الحركة في المادة :

« فالانسان عندي ليس اله هلا العالم ، وهو ليس حرا ،  
ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الالهية ، هذه  
الإرادة التي تتجلى للانسان أحيانا في صورة غير منظورة من  
عوائق وقيود ، على الانسان ان يكافح لاجتيازها والتغلب  
عليها ، ... والشعور بعجز الانسان أمام مصيره ، هو عندي  
حافز الى الكفاح لا الى التخاذل » (٩٠) •

وببدو أن كثيرين يختلفون مع توفيق الحكيم في شأن كفاح الانسان  
لا تغاذله تجاه مصيره وقدره ، فيرى زكي طليمات :

« ان الاسلام دين توحيد وتنزيه لله ، ولذا فالتمرد  
على القدر أو على أحكام الله وقضائه على النحو الذي تبصر عنه  
التراجيديا الاغريقية ، يعد كفرا ، ولذا رفض العقل العربي  
الدراما الاغريقية بموتسوعاتا التي تنور حول المصراعات  
( النفسية ) والتمرد على القدر » (٩١) •

وتمشيا مع هذا التفسير وبناء على ما يفرضه الاسلام على المسلم من  
تسليم تام بإرادة الله وقوانينه وشرائعه وأحكامه العليا ، بشير اعتراض  
« اللهم لا اعتراض » يفقد المسلم فرديته وينوب في الجاعة الاسلامية  
وبالتالي « يحضل المسلم عندئذ عن أي تعليق على أحكام القضاء والقدر ،

ولو بالنقد غير المباشر ، كما يرى أحمد حسن الزيات ، وتوافقه على نفس  
الرأى الدكتور سهر القلماوى (٩٢) .

وعلى الرغم من انتفاء عنصر الصراع مع السماء عند المسلم ، إلا أنه  
مازال يملك قدرا من حرية الإرادة ، ولكنها إرادة غير مطلقة ، فإنها  
محكومة بنواميس طبيعية عديدة ، وعلى الإرادة أن تصرف كيف تشق  
طريقها . في هذه النواميس ، فالإرادة عنصر فعال في دفع الأحداث  
وتسلسلها ، هذا إذا كنا نملك قدرا من حرية الاختيار ، فكما يرى الدكتور  
رؤوف عبيد حيث يقول :

« إذا نجحنا في توجيه إرادتنا توجيها سليما في تحريك  
أحداث ( الحاضر ) في اتجاه معين ، فقد نجحنا في تحريك  
أحداث ( المستقبل ) في نفس الاتجاه ما دامت العلة تتفاعل مع  
المعول وجودا وعلما ، وبالتالي فإن إرادتنا ينبغي أن تعتبر  
عنصرا فعالا في تسلسل الأحداث ولا ينفي وجودها القول بأن  
الأحداث ( المستقبلية ) مسطورة رياضيا على لوحة الوجود  
منذ الأزل » (٩٣) .

فإرادتنا نحن البشر هي المسئولة عما يحدث لنا ، وبالتالي فإرادة  
البطل هي المسئولة عما يحدث من نتائج ، ومن الخطأ أن نُسند الأحداث  
الجيدة إلى إرادة الإنسان ، والأحداث السيئة إلى القضاء والقدر .

كما يجب علينا أن نذكر أن ثمة « تناسباً طردياً بين أهمية ( قوة )  
الإرادة ، وأهمية ( وعى ) هذه الإرادة » (٩٤) . فقوة الإرادة وحدها  
قد تجر صاحبها إلى الهلاك ، ولكن إذا كانت هذه الإرادة القوية واعية  
أيضا ، فإن الانتصار والثواب سيكون نتيجة كفاح هذه الإرادة الواعية .

وقد استعملت من القرآن الكريم - معجزة البيان - أنه حينما ترد  
كلمة « الفصل » يكون الأمر متعلقا « بالإرادة الإنسانية » وحدها ، وبالتالي  
يكون هناك الثواب والعقاب ، ويتوقف هذا كما قلنا من قبل على مدى  
« وعى » هذه « الإرادة » القوية ، ولتضرب أمثلة من الآيات الكريمة :

« والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم .. » [آل عمران ، ١٧٤]  
« ومن يفضل ذلك عدونا وظلما فسوف نصليه نارا .. » [النساء ، ٢٩]  
« وإذا فعلوا فاحشة قالوا وجدنا عليها آباءنا .. » [الأعراف ، ٢٧]

فالارادة الانسانية الحرة الواعية ، هي المستولة عن فعل الفعل ، لأن الفعل دوما يرتبط بالارادة ، وعلى أساس هذا الفعل يكون الثواب أو العقاب .

قلنا قبل ذلك ، انه لاصراع في الاسلام مع القدر ، لأن ذلك القدر الذي يصرف حياة الناس ، هو ارادة الله ، وهي ارادة أقوى بكثير من ارادة المخلوق ، وهي ارادة الحق لأنها قدر الله وارادته ، ويرى الفكر الاسلامي محيد قطب أن هذا القدر لا يجرى بلا غاية ، فكل ما في الوجود يجري لغاية ، وهو لا يجري بالظلم ، فالظلم محال على الله (٩٥) ، والقدر هو ارادة الله المسيطرة على الكون والحياة وجميع المخلوقات ، المسيطرة على كل دقيقة من الدقائق ، وكل تفصيله من التفصيلات ، ولا شيء يحدث في الوجود مصادفة ، فتمصر الصفة الموجودة في المسرح اليوناني ، منفي تماما في التفكير الاسلامي ، فلا شيء يحدث جزافا بلا حساب ، وكل يحدث لهدف وغاية . فالدكتور رؤوف عبيد يرى أن « القدر لا يخطط خبط عشواء في تتابع أحداثه ، انما تقديرنا نحن لأسباب القدر هو الذي يخطط خبط عشواء » (٩٦) .

ولندلل على ذلك من القرآن الكريم ، في قوله تعالى :

« ان في خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار آيات لاولي الاباب الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ، ويتفكرون في خلق السموات والأرض ، ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانه » . [ مسورة آل عمران ، ١٩٠ - ١٩١ ] ، والآية الكريمة : « أفجسيتم انما خلقناكم عبثا وانكم اليها لاترجعون » ؟ [ سورة المؤمنون ، ١١٥ ] . والآية الكريمة : « وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما لاعين » [ سورة الانبياء ، ١٦ ] . والآية الكريمة : « وما خلقنا السموات والأرض وما بينهما الا بالحق » [ سورة الحجر ، ٨٥ ] . والآية الكريمة : « وخلق الله السموات والأرض بالحق ، ولتجزى كل نفس بما كسبت وهم لا يظلمون » . [ سورة الجاثية ، ٢٢ ] .

والله سبحانه وتعالى هو الذي يدبر كل أمر في هذا الوجود كله ، وفي حياة الانسان في كل زمان ومكان ، يقول الله تعالى : « بيده ملكوت كل شيء » ، [ سورة يس ، ٨٢ ] . والآية الكريمة : « بيده الملك وهو على كل شيء قدير » . [ سورة الملك ، ١ ] .

قد طرحنا كل هذه الآيات الكريمة لتدلل على أن الانسان ليس كما يقول بعض المفالين ، حرا حرة مطلقة ، بل لنؤكد أن الانسان جزء من كل أكبر .

حقا لقد كرم الله الانسان وجعله خليفة في الأرض ، ولكن هذا ليس معناه أنه أخرج حياته من الناموس الأكبر ، الذي شاء سبحانه أن يحكم الوجود كله ، بل كان من التكريم له أن يصله بالناموس الأكبر ، فلا يتركه يتخبط ضائعا منفردا وحده في تيه هذه الدنيا .

وحين تطمئن النفس الى قدر الله ، والحق الذي خلقت به السموات والأرض . والعمل في البلاء والعمل في الجزاء ، فعند ذلك تنطلق من القلق الممر المشتت ، لتعمل نشيطة في سبيل الخير ، ومن ثم انتفى عنصر الصراع مع القدر ، بل أصبح هناك تسليم كامل لإرادة الله ، « التسليم للمغيب المجهول ، والعمل في نطاق الظاهر المعلوم » (٩٧) ، كما يرى محمد قطب . فالصراع يحدث أفقيا في الأرض بين الانسان وأخيه ، أو بين الانسان وواقعه أو مجتمعه ، لكنه ليس صراعا مع القدر ، فقد اطمانت النفس اليه ، ورضيت بحكم الله مطمئنة أنه الخير ، ولو لم يتكشف لصاحبه في حينه ، بل لو لم يتكشف لعدة أجيال (٩٨) .

وباختفاء عنصر الصراع مع القدر ، وهو روح التراجيديا اليونانية ، ينتفى وجود تراجيديا في المسرح لانتفاء روح الصراع بين الانسان والقوة الالهية . فهي نزعة وثنية لم يكن دين التوحيد ليقبلها ، ولم تكن معاني الدين الاسلامي وعلومه التي استقرت في نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا القبيل .

فاختلاف نظرتنا نحن العرب الى القدر - عن نظرة الاغريق ، وباختلاف نظرتنا الى الصراع ، حيث لا صراع مع القدر عند المسلم ، وباختلاف نظرتنا الى الفعل ، وحرية الارادة - ندرك أن اختلاف الفنون في العالم حقيقة مفروغ منها ، وأن الأنواع الفنية تختلف من شعب الى آخر ومن فترة حضارية الى أخرى ، فلا يمكن أبدا لشكل المسرح ونوع البطل الذي قننه أرسطو للمسرح الاغريقي ، أن ينطبق انطباقا تاما على مسرحنا العربي .

ان أرسطو وضع قواعد معينة لمسرح اغريقي معين يعبر عن حضارة معينة تسودها أفكار وديانة معينة ، ولا شيء يؤكد اختلاف ملامحنا العربية مسرحيا، اختلافا كبيرا عن الملامح الاغريقية والأوربية ، مثل مفهومنا للمسافة .

فللمسافة الاغريقية أراد بها الاغريق أن يصوروا بطولية الانسان وهو يقاوم ويناضل قدره المحتوم . انها تبدا بافتراض أن البطل كان ضحية لعنة أو قدر أقوى منه كتب عليه ولا بد للبطل أن ينتهي النهاية المحتمة . النهاية للمساوية ، التي قدرها القدر أو النبوءة ، أو اللعنة قبل ذلك .

ونحن في هذه المرحلة نستود من الغرب كثيرا من آثار حضارته

العقلية وصورها ، ونستورد ضمن ذلك - كما يقول الدكتور/ عز الدين اسماعيل - فكرة « الانسان ذى الارادة الحرة المطلقة » .

ولكننا نتساءل هل من الممكن أن نبني حضارتنا على أساس من هذه الفكرة ، فنبني فلسفتنا في الحياة ، وإنتاجنا الفني عامة ، على أساس أن الحياة هي هذا الواقع الذي نعيشه ، وأنه ليس هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع ، أو واقع خلفه ؟

أم تشكل هذا الواقع في ضوء حقيقة أخرى أوسع وأعم ، فيكون البطل حراً في إرادته على شرط ألا تتعارض هذه الحرية مع إرادة السماء ؟ . بمعنى أن تكون حرية البطل جزءاً من حرية أوسع وأشمل ، هي حرية الخالق . وإرادة البطل جزءاً من إرادة أعم هي إرادة السماء . . . ؟

حقيقة يمكننا أن نأخذ منتجات العقل الغربي ، لا كما هي ، ولكن لنلائم بينها وبين متطلباتنا ، وتراثنا الروحي الذي تملكه ، ونتيجة للمخالطة والتفاعل بين العقليتين الغربية والعربية يمكننا أن نخرج برؤى جديدة تماماً .

وقد استفاد أدبنا المسرحي من جميع أنواع الصراع في المسرح الغربي ، واستفاد أيضاً من الجدل الدائر حول قضية الجبر والاختيار ، والتي يعتبرها يوسف إدريس قضية منقولة ومستوردة من الحضارة الاغريقية ، لأن الاغريق وحدهم هم الذين ابتكروا وتبنوا فكرة أن المصير الانساني ليس من صنع الانسان ولكنه من صنع الآلهة اليونانية الظالمة أحياناً والمعادلة في الأحيان الأخرى .

وعلى هذا الأساس تكون المأساة الاغريقية قد نشأت خارج الانسان ، أما المأساة الحديثة إنما تنشأ من داخل الانسان نفسه ، من سوء اختياره لحياته أو لمثله وتنتهي وقد أفلت الزمام من يده ، وأصبح لهذه المأساة التي تنشأ من داخل الانسان نتائج خارج هذا الانسان ، تتصل بالناس من حوله .

وعلى هذا الأساس تناقش المأساة اليونانية العلاقة الخارجية بين البطل والآلهة ، أو القدر المتحكم في مصيره ، أما المأساة الحديثة فتقوم على أساس أنها تناقش الانسان وعلاقته بأخيه الانسان ، وجناية الانسان على الانسان ، وعلى المجتمع ، وليست أبداً جناية القدر أو السماء ، أو القوى القبيية ، ولهذا فالمأساة اليونانية تدور خارج نطاق العقل البشري وتفكيره المحدود ، وإرادته الانسانية رغم عقل الضحية وتفكيره أو ذكائه أو إرادته ، ويؤكد هذا القول الدكتور محمد مندور ، الذي يرى أن :



« أبطال المأسى القديمة والكلاسيكية ، عندما يأتون أعمالا شريرة انما يأتونها منساقين لا مختارين ، ولا يد للمؤلف ان يبرر هذه التصرفات الشريرة عند أبطال مأساته ، بل ويشعرنا انهم كانوا ضحية للبشر ، لا مقترفين له ، كما حدث لأوديب ، عندما سيق الى قتل ابيه والزواج من امه على غير علم منه . وذلك لأن المأساة لا يمكن ان تحقق هدفها ، وعلة وجودها ما لم تحملنا على التعاطف مع بطلها والاشفاق عليه والثناء لمأساته بل والفرح منها » (٩٩) .

ولكن يبدو أن الدكتور مندور قد أثر ألا يشير الى حرية « الاختيار » عند البطل اليوناني ، فالبطل التراجيدي اليوناني يملك قدرا من حرية الاختيار عند ارتكاب الفعل المأسوي ، الى جانب المندور مسبقا ، كميديا التي تقتل أطفالها بارادتها واختيارها ، كما أن أوزمست ابن أجاممنون عندما يقدم على الانتقام ، يكون ذلك باختياره وارادته ، وأنتيجون ابنة أوديب ، عندما تصر على دفن جثة أخيها يكون ذلك بارادتها واختيارها ، كما أن بروميثيوس لم يجبره أحد على سرقة النار للإنسان .

إن هؤلاء الأبطال عندما اقترفوا الشر ، كان ذلك نتيجة « خطأ في الحكم » من جانبهم ، فاستحقوا أن تنفذ الآلهة والقدرة مشيئتهم ، وليسود « النظام » والعدالة في المجتمع اليوناني .

لقد كثرت الآراء حول طبيعة شعبنا العربي ، من حيث تلقيه للدراما بشكل عام والتراجيديا بشكل خاص ، وقال البعض « اننا لدينا استعداد طبيعي لكي نضحك لخرج الآخرين » (١٠٠) ، ويؤكد الدكتور مندور وجهة نظر الدكتور عبد القادر القلط السالفة حيث يقول :

« والواقع أن فن التراجيديا ، بل وفن الدراما الحديثة لا يمكن أن تتوقع قبولا عليهما ، إلا من نفوس راضية مطمئنة منتشية ، تقضى حياتها في رضاء وعزة ، بحيث لا تعجز عن رؤية المأسى او الدرامات الجديدة على السرح ، ولا تنفر من رؤيتها لو تضيق بها نفسا ، وإما ان تطلب من نفوس تكبتها الحياة بالحزن والشقاء مشاهدة تلك المأسى او الدرامات على السرح ، فانك لن تلقى منها إلا دافسا ونفورا ، لأنها في غير حاجة لمشاهدة المأسى ، ويكفيها مأساة حياتها المستمرة ..... »

واستنادا الى تاريخ الادب العالي الذي صدقنا بان فن التراجيديا لم يزدهر عند شعوب العالم المختلفة الا في عصور عزتها القومية وورثتها وانتصاراتها على نحو ما حدث في عصر يركليس في اثينا القديمة عندما كتب اسخيلوس وسوفكليس ثم يوربليس من بعدهما ماسيهم المسرحية الغالية . وفي عصر لويس الرابع عشر في فرنسا عندما كتب راسين وكورني ماسيهم الكلاسيكية الرائعة ، وعصر اليانصيبات في انجلترا ، حيث ظهر عمالة المساة . . شكسبير ومارلو . . « (١٠١) »

ولكن ارنولد هاوزر يختلف تماما مع الدكتور منثور من حيث ازدهار اتراجيديا في عصور الاستقلال ، اذ يرى هاوزر : « ان العصور المتفاوتة لا تنتج تراجيديا لأنها بتفاوتها تحول دون انتهاء الأحداث نهاية مأسوية . . كما ان عصور التراجيديا الكبرى - في رأى هاوزر - هي التي تحدث فيها قلاقل اجتماعية ، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها وتفوزها فجأة ، كما أن النهاية الممعة للبطل التراجيدي ، ترمز للنهاية الممعة التي تهدد الطبقة بأسرها وتعتبر عنها . وقد أنتجت التراجيديا اليونانية ، والدراما الانجليزية والفرنسية والاسبانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في فترات أزمة كهذه ، وهي ترمز الى المصير التراجيدي لطبقاتها الارستقراطية . وتعمل الدراما على صبح انهيار هذه الطبقات بصيغة بطولية مثالية » (١٠٢) .

ونميل لترجيح رأى هاوزر لعلنا ان اليونان قد أبدع تراجيديات عظيمة رغم حروبه مع الفرس ، والتي اشترك فيها الكاتب التراجيدي اسخيلوس وكتب مسرحية الفرس ، كما ان تلك الحروب الطويلة في طروادة قد ألهمت الشعراء اليونان بمصدر خصيب لماسيهم .

ولا شك ان أي ازدهار للتراجيديا يواكبه بالضرورة ازدهار للكوميديا ، فنفس الفترة اليونانية بماسيها العظيمة ، هي التي افرزت اوستوفانيس وكوميدياته الرائعة ، وفي فترة النيو كلاسيكية في فرنسا ، كان مولير بكوميدياته المديدة يحق شامخا الى جانب كورني وراسين . والمدهش ان شكسبير قد كتب في الكوميديا أعمالا لاتقل جودة عن تراجيدياته .

فالازدهار ليس لنوع فني او ادبي بذاته ولكن عندما تتوافر عوامله فانه يعم معظم الأجناس الأدبية ، فلم يحدث تاريخيا أن ازدهرت التراجيديا بمعزل عن الكوميديا ، « ففي اليونان وفي انجلترا على السواء لم تنشأ المساة والمهابة كلتاهما في وقت واحد تقريبا فحسب ، بل نشأتا من

صورة واحدة كذلك « (١٠٣) ، كما يرى الأديس نيكول ، كما أن مراكز الحركة في عقل الإنسان ، المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء ، قد يحدث أحيانا أن تنقلب أحدها إلى الأخرى إذا ما وصل الانفعال إلى الحد الأعلى .

فالمسألة إذن ليست راجعة في الإقبال على التراجيديا إلى مزاج الجمهور واستقراره بقدر ما هي راجعة إلى ظرف حضارى عام ، بما فيه من عوامل ومفاهيم سالكة وموقف من فكرة الصراع التى يمارسها الإنسان تجاه المجتمع والكون .

وتقر مع الدكتور حسن المنيعى بأن « المسرح العربى لازال يخلو من عنصر التراجيديا الصافى ، وعينة أبطالها الذين يقودهم التمرد الميتافيزيقى ويعانون كل المشاكل التى تهز كيافتنا » (١٠٤) .

ويطلقنا التراجيدى الحديث ، يختلف بالطبع عن البطل اليونانى ليس فقط فى كونه « إنسانا عاديا » ، وليس فقط فى كونه « ضحية قدر عايت » يصارعه . وليس للأعمال البطولية التى يقوم بها ، وليس ضحية للعنة متوارثة ، أو نبوة لابد من تحقيقها . ولكن « لتميزه إلى حد ما » فى أنه يملك مصيره فى يده ، ويتولى « الاختيار » ، ويتحدد « مصيره » كنتيجة حتمية لهذا « الاختيار » ، فمأساة البطل التراجيدى العربى الحديث ، هي ( مأساة اختياره ) ، « لأنه يملك زمام أمره ، فليس ثمة قوة خارجة عنه تتحكم فيه أو تسوقه إلى مصيره ، إنما هو ضحية قدرته على الاختيار أو إساءة التقدير ، فتكون النهاية المأساوية ، فالإنسان - كما يرى يوسف أديس - « حر » أن « يختار » ، حرية لا حد لها ، وفى نفس الوقت هو « مسئول » عن ذلك « الاختيار » مسئولية لا حد لها أيضا فبنفس القدر من الحرية تكون المسئولية (١٠٥) .

وإذا كان لكتابتنا العرب أن يجسموا فى أعمالهم الفنية مأساة الإنسان ، فليست بهم حاجة إلى البحث عن مأساة لم تنبت من هذه الأرض العربية التى يعيشون عليها ، ولم تنم نموا طبيعيا على هذه الأرض عبر السنين وفى قلوب الناس ، فبحثوا مفهوما مأساويا آخر ، نبت فى أرض غريبة عنا ، وظروف حضارية مختلفة عن ظروفنا ، واهتم به أناس ليسوا مثلنا .. فمن الواجب أن يعتم كتابنا وتقادنا ، ورجال مسرحنا بمأساتنا الحقيقية وهى لا تقل أبدا خصباً ودلالة من الناحية الإنسانية عن المحور المأساوى اليونانى .

ويمكن القول أن محور المأساة العربية بعامة ، والمصرية بخاصة إنما يختلف بالضرورة عن المأساة الغربية ، وإن تأثر به فى بعض النواحي . فالصراع الدرامى المصرى ، لم يكن أبداً فى مسرحنا المعاصر بين الإنسان

والقوى الغيبية ، بل « هو الصراع الأبدى بين الانسداد من جهة ، والزمان والمكان من جهة أخرى ، انه الصراع بين الخلود والقناء ، أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع » (١٠٦) ولقد ظلت الأنماط الأولى من الصراعات المجردة ، في المسرح المصرى متمثلة فى أعمال الرواد الأوائل ، وعلى رأسهم توفيق الحكيم ومسرحه الذهني ، أما ٠٠ من جاء بعده ذلك من كتاب مرحلة الستينات فى المسرح المصرى - وهى المرحلة الأكثر ازدهارا - فقد مارسوا فى أعمالهم المسرحية المادة النوع الأخير من الصراع - وهو ما يجب أن يكون - وتقصد الصراع بين الذات والموضوع ، فثبة ظروف حضارية وتغيرات سياسية قد مرت بمصر فى ذلك الوقت ، وعلى الكاتب المسرحى أن يبدى رأيه - دراميا فى تلك التغيرات الحضارية ، ومدى تفاعل إبطاله سلبا - أو إيجابا - مع متغيرات هذا الواقع .

والسؤال : هل نجح مسرحنا المصرى أن يؤكد - ملامح صراع درامى خاص بنا ؟ هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى : هل أفرز مسرحنا المصرى للمعاصر فى فترة الستينات - فترة الازدهار - شخصية مصرية عربية حية ، لم أننا ما زلنا حتى الآن نبحث عن استقلال هذه الشخصية ، بعيدا عن تأثيراتها بالشخصيات الأجنبية ؟

إن تأكيد الشخصية المصرية العربية - مسرحيا - جزء من البحث عن أصالتنا وتأكيد هويتنا العربية - فى ظل صراع فكرى غريب تحاول فيه كثير من القوى الإمبريالية - مسح شخصيتنا وهويتنا العربية - ومن ثم طمس معالم الشخصية المصرية العربية ، ومسرحنا العربى .

ولقد سبق أن طرح يوسف ادريس قضية أزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى تنبع من كيائنا العربى المستقل ، لأننا بدون هذه الشخصية المصرية العربية - لن يكون لنا أدب وفن مميز ، وواضح المعالم ، نابع من تربتنا معبر عن شخصيتنا وطموحاتنا المستقبلية .

وإن كنا نتحفظ على طموحات يوسف ادريس فى بحثه عن الشخصية المستقلة - المصرية - لأنه فى طرحه إنما ينطلق من قناعة اقليمية تحتفظ عليها كثيرا ٠٠ فى ظل التحديات الحضارية الضارية التى تواجهها أمتنا العربية ، ومن خلال هذه القناعة - يكون البحث فى المسرح المصرى ، إنما يعد من قبيل النموذج الدرامى فقط ، وليس انطلاقا انطلاقنا من موقف سلفى اقليمى .

إن البحث فى الشخصية المصرية العربية ، إنما يحيط به الكثير من المخاطر والمزالق ، وعليه يكون من الأجلى موضوعيا - أن تبدأ بدراسة

المطروح فعلا - من النصوص المسرحية - لتتعرف من خلالها على ملامح شخصية الأبطال في مسرحنا المصرى المعاصر - كنموذج تطبيقي - ثم نخرج بالنتيجة .. والتي سوف لا ترضى الكثيرين ، عاطفيا وافتعاليا .. ولكننا يجب أن ننبه الى أن الشخصية في الواقع الحياتي ، تختلف بالضرورة عنها في الواقع الدرامي .. ، وجديثنا كله إنما ينصب على مكون الشخصية ، والبطل في الواقع المسرحي الفني .

وتتضح الشخصية الفنية والأحداث والأفكار والصراع في المسرح بالمحضور الحى للممثل ، فالشخصية الفنية ، تستطيع في المسرح أكثر من الرواية أو القصة ، أن تكون أكثر اكتمالا وأقرب الى الحقيقة الشخصية الانسانية ، لأنها بحضور الممثل تجسد الأبعاد الحسية المحتملة الى جانب الحضور الذهني الذي توفره الرواية أو القصة ، ولأنهم محملون بجوهر الصراع الذى يدور بين البشر ، « كما أن هذه الشخصيات الدرامية ، وتلك الأبطال ، تمثل ذلك الموجود الذى يرفض أن يستقبل الواقع على ما هو عليه (١٠٧) ، فهي دوما في حركة جدلية مستمرة مع الواقع » .

.. وأخيرا يمكن أن نجل ما قلناه في السؤال الآتى :

هل عبر مسرحنا المصرى - كنموذج - في الستينات - فترة الازدهار - عن الشخصية المصرية ، بكونها الذاتى والموضوعى ؟ ..

يرى الدكتور رشاد رشدى ، انه « باستثناء بعض النصوص القليلة ، والقليلة جدا ، في مسرحنا ، يمكن أن نقول : ان المسرح المصرى خال من الشخصية المصرية ، بل ومن الشخصية على الإطلاق » (١٠٨) . وربما يرجع ذلك الى أن سمات الشخصية المصرية ، قد تكون موزعة على جميع الشخصيات ، فكل شخصية تحمل في طياتها ملامح من ملامح الشخصية المصرية ، كما تجد في مسرحية ( عيلة الدوغرى ) لنعمان عاشور والتي وصلت التحولات التى طرأت على الأسرة المصرية بزحف طبقة البورجوازية . أو ربما يكون ذلك راجعا الى أننا في الأدب المسرحى ، ما زلنا نحديث العهد ، وأن المسرح في وطننا لم تتأصل جذوره بعد .. فقد أخذنا من الغرب ، وتأثرنا بالعديد من الشخصيات المسرحية الغربية ، فجاءت الشخصية المسرحية المصرية مختلطة بغيرها من الشخصيات أو جاء اسمها مصريا عربيا ، أما جميع مكوناتها الذاتية ، من ( حرية الإرادة ، والفعل للمأساوى ، والخطا التراجيدى ، والنهاية المأساوية .. ) - فكلها .. أو معظمها خليط من المكون الذاتى للبطل التراجيدى ( اليونانى - والشكسبيرى - والكلاسيكى الجديد - والمعاصر الغربى ) .

وستبرهن الدراسة التحليلية على هذا التأثير ، وهذه المغالطة بالمسرح

الغريب ، عند تحليلنا للنصوص التي أخذناها - كهيئة - تطبيقية ، للدراسة  
مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المعاصر .

ولعل السبب في أزمة مسرحنا المصري والعربي ، تتمثل في عدم  
رؤية أنفسنا على خشبة المسرح ، لأن ما يعنيننا أولا وقبل كل شيء في  
المسرحية ، هو أن نتعرف على ذواتنا ، وأن نشاهد شخصا آخر يمثلنا ،  
ويعبر عنا ، ومن ثم نتعرف عليه ونلتحم به .. وحينا لو كانت هذه  
الشخصية مثلنا في كل شيء ، تتحدث لغتنا ، تعبر عن طبقتنا ، نابعة من  
تربتنا وتراثنا .

## مراجع وهوامش

### الفصل الأول

- (١) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة ، د. عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٣ ( ط ٢ ، فقرة ١٤٥٤ ، ص ١٧ - ٢٠ .
- (٢) للمرجع السابق ، فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٠ - ٢٢ .
- (٣) للمرجع السابق فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٢ - ٢٤ .
- (٤) نفس المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٥ - ٢٧ .
- (٥) نفس المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ ، ص ٢٢ - ٣١ .
- (٦) محمد حمدي إبراهيم ، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ( القاهرة : مكتبة الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٧ ) ص ٥٠ .
- (٧) دريني خشبة ، أشهر نقاد المسرح ( القاهرة : مكتبة الادب ومطبعتها ، ١٩٦١ ) ص ١٨ .
- (٨) د. لويس عوض ، الثورة والأدب ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ) ص ٣٦٧ .
- (٩) د. ابراهيم حمادة ، « نظرية كاستلفترو في التراجيديا » ، مجلة المسرح ، عدد ٦٨ ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ١٦ .
- (١٠) الأوديبي نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٥٨ ) ص ١٨٣ .
- (١١) د. أحمد عثمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ) ص ٧٥ .
- (١٢) د. عز الدين اسماعيل ، قضايا الانسان في الأدب للمسرحي للعاصر ( القاهرة : دار الفكر العربي ، الألف كتاب ، يونيو ) ص ٨١ .
- (١٣) محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة د. وفيق الصبان ( القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٧ ) ص ٣١ ، ص ٢٢ .

- (١٤) كليغورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د. علي أحمد محمود ( الكويت : عالم المعرفة ، مايو ١٩٧٩ ) ص ١٤٢ .
- (١٥) كليث بروكس ، روائع التراجيديا في أدب الغرب ، ترجمة محسن المسرة ( بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٤ ) ص ١٤٧ .
- (١٦) د. عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ( القاهرة : الأبيلا المصرية ١٩٧٧ ) ص ٧٥ .
- (١٧) نظرية كاستلفنرو في التراجيديا ، مرجع سابق ص ١٧ .
- (١٨) فن الشعر ، مرجع سابق ، فقرة ١٤٥٣ ب ، ص ٢٧ - ٣٢ .
- (١٩) د. شكري عياد ، البطل في الأدب والأساطير ( القاهرة : دار المعرفة ١٩٧٧ ، ط ٢ ) ص ٣٠ .
- (٢٠) البناء الدرامي ، مرجع سابق ص ٧٣ - ٧٥ .
- (٢١) د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الفني ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ) ص ١٧٠ .
- (٢٢) علم المسرحية ، مرجع سابق ص ٢٢٠ .
- (٢٣) البناء الدرامي ، مرجع سابق ص ٧٨ ، ٧٩ .
- (٢٤) طرح هذا الرأي الدكتور فخرى قسطنطين أثناء مناقشة مهرجان أفلام شكسبير بسرح السامر بالقاهرة ، في الفترة من ١٢ - ١٩ ديسمبر ١٩٧٩ .
- (٢٥) رأى هنري بير في كتاب روائع التراجيديا في أدب الغرب ، مرجع سابق ص ١٧٦ .
- (٢٦) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ٢٠٠ .
- (٢٧) لاروق فريد ، د القندر وأوديب ، مجلة المسرح ، عدد ١٥ ، مارس ١٩٦٥ ، ص ٥٦ .
- (٢٨) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ٢٠٣ .
- (٢٩) البطل في الأدب والأساطير ، مرجع سابق ص ٦٩ - ٧٠ .
- (٣٠) فن الشعر ، سابق ، الفقرة ١٤٥٣ ب ص ٢٧ - ٣٠ .
- (٣١) دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، مرجع سابق ، ص ٦٢ - ٦٣ .
- (٣٢) مير أبيه توشار ، للمسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أسعد ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ) ص ٣٤ .
- (٣٣) دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، مرجع سابق ص ٦٦ .
- (٣٤) يحيى عبد الله ، معنى المصالة في للمسرح الإغريقي ، مجلة للمسرح العدد ٦٣ يوليو ١٩٦٩ ، ص ٦٤ .



(٣٥) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ١٦٢ ، وانظر : اريك بنتل ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رشت ( القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ج ١ ، ص ٢ ، بدون ) ص ٧٩ .

(٣٦) د. شكرى عياد ، تجارب في الأدب والنقد ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٧١ ) ص ٣٠ .

(٣٧) هناك اختلاف بين درجة ونوع ما تقدمه كل مسرحية من إحساس بالخطية والحرية ، فمثلا ( موت بائع جوال ، وللك لير ) رغم أن بائع المسرحيتين الجديرتين بالاحترام قد وقعا في أخطاء كبيرة في أحكامهما وعائيا الآلم بوصفهما والدين إلا أن درجة ونوع الآلم تختلف من مسرحية لى أخرى . انظر : د. فايز إسكندر ، وفاة بائع جوال لأثر ميللر ، مجلة للمسرح ، عدد ٤٢ ، يوليو ١٩٦٧ ، ص ١٠٢ .

(٣٨) جون جاستر ، للمسرح في مفتوح الطرق ، ترجمة سامي خشبة ( القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧ ) ص ١٣٦ .

(٣٩) آرثر ميللر ، د. للنساء والإنسان العادي ، ترجمة رياض حسنت ، مجلة للمسرح ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٦٣ .

(٤٠) جوستاف لانتسون ، تاريخ الأدب الفرنسي ، الجزء الثاني ، ترجمة د. مصطفى قاسم ( القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة ، بدون ) ص ١٥ .

(٤١) للمسرح في مفتوح الطرق ، مرجع ص ٦٤ ، ٦٥ ، ١٣٦ . وانظر : أدولف هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ) ص ٩٣ .

(٤٢) عثمان نوية ، حجة الأدب في عصر العلم ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ) ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٤٣) للمسرح في مفتوح الطرق ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

(٤٥) نفس المرجع السابق ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٤٦) جورج فوكاتش ، معنى الواقعية للمعاصرة ، ترجمة د. أمين الميولي ( القاهرة : دار المعارف يصدر بدون ) ص ٢٨ .

(٤٧) للمسرح في مفتوح الطرق ، مرجع سابق ص ٥٧ ، وانظر : نفس المرجع ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٤٨) د. أحمد الهولوى ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ ) ص ٥٩ . وحول اثر التغيرات الاجتماعية والعلمية والسياسية الكبرى التي ظهرت في القرن التاسع عشر والتي أدت إلى تعزيز قوة الطبقة الوسطى ، انظر ، دوبرت بروساتين ، للمسرح الثرى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ط ١ ) ص ١٠ ، ١١ .

(٤٩) للنساء والإنسان العادي ، مرجع سابق ص ٦٣ .

- (٥٠) انظر : ج.ل. ستيان ، اللهامة السوداء ، ترجمة منير صلاحى الإسماعيل ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ( ١٩٧٦ ) .
- (٥١) المرجع السابق ص ٥٠٨ .
- (٥٢) المرجع السابق ص ٨ .
- (٥٣) نفس المرجع السابق ص ١١٢ ، ١١٣ .
- (٥٤) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٤ .
- (٥٥) روجر-م. بيليلد الاين ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة ديدنى خشبة ( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤ ) ص ١٩٤ ، ١٩٥ .
- (٥٦) التراجيديات والكوميديات ، مرجع سابق ، ص ٢٥١ .
- (٥٧) سنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سابق ص ١٦٥ .
- (٥٨) د. شكوى عياد ، الأدب فى عالم متغير ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ) ص ١٣١ .
- (٥٩) جان فريفل ، الأدب والفن فى الاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ( القاهرة : مكتبة مدبولى ط ٢ ، ١٩٧٧ ) ص ١٦ .
- (٦٠) ف. كيللى ، م. كوفالزون ، للمادية التاريخية ، ترجمة أحمد داود ( دمشق : دار الجماهير ، ١٩٧٠ ) ص ٥٣١ .
- (٦١) هوروا روتدل ، حرية الفن ، ترجمة ، حسن الطاهر رزوق ( بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ط ١ ، ١٩٧٣ ) ص ٤٥ ، ٣٦ .
- (٦٢) د. ابراهيم حمادة ، أفاق فى المسرح العالمى ( القاهرة : المركز العربى للبحوث والنشر ، ١٩٨١ ) ص ١٠٠ .
- (٦٣) المسرح الثورى ، مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .
- (٦٤) ك. ماركس ، ف. انجلز ، الايدولوجية الألمانية ، ترجمة د. فؤاد أديب ( دمشق : دار دمشق للطباعة والنشر ، بدون ) ص ٣٠ .
- (٦٥) شيبترلين ، الفلسفة الماركسية اللينينية ، ترجمة لويى اسكاكوس ( القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، بدون ) ص ٣١٥ .
- (٦٦) جان بول سارتر ، للمادية والثورة ، ( بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٨٠ ) ص ٧ .
- (٦٧) أفاق للمسرح العالمى ، مرجع سابق ، ص ١٠٠ .
- (٦٨) جورج لوكاتش ، التاريخ والوعى الطبقي ، ترجمة د. حنا الشاعر ( بيروت : دار الأندلس ، ط ١ ، ١٩٧٩ ) ص ٤٩ .
- (٦٩) الفلسفة الماركسية اللينينية ، مرجع سابق ، ص ٣١٥ .
- (٧٠) روجيه جاروى ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم ( بيروت : دار الآداب ، ط ١ ، ١٩٦٧ ) ص ٢٤٥ .

(٧١) د- عبد النعم تليمة ، مقفلة في نظرية الأدب ، ( بيروت : دار العودة ط ٢  
١٩٧٤ ) ص ٥٤ .

(٧٢) بليغاتوف ، المؤلفات الفلسفية ، المجلد الأول ، ترجمة د- فؤاد أيوب ( دمشق :  
دار مصفى للطباعة والنشر ، بدون ) ص ٣٣ .

(٧٣) د- عبد القادر اشط ، قضايا موافق ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف  
والنشر ، ١٩٧١ ) ص ٨٣ - ٨٦ .

(٧٤) د- عبد النعم تليمة ، مقفلة في نظرية الأدب ( القاهرة : دار الثقافة للطباعة  
والنشر ، ١٩٧٣ ) ص ١٤٣

(٧٥) للرجع السابق ، ص ١٥٤ .

(٧٦) فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة ، جلال المشرى ( القاهرة : دار  
التنهضة العربية ، ١٩٦٤ ) ص ١٣١ .

(٧٧) أ-س- براندل ، التراجيديات الشكسبيرية ، ج ١ و ج ٢ ، ترجمة حنا الهاس  
( القاهرة : دار الفكر العربي ، بدون ) ص ١٩ .

(٧٨) بيخوفيسكى ، الفرد والجنس ، ترجمة هنرى ريمانى ( بيروت : منشورات دار  
الطليعة ، ١٩٦٦ ) ص ٨ .

(٧٩) انظر : د- لويس عوض ، المسرح المصرى ( القاهرة : دار ايزيس للطباعة والنشر  
والتوزيع ، بدون ) ، وانظر : د- شكرى عياد ، تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق .

(٨٠) د- عبد القادر الخط ، مؤتمر الأدباء العرب بالكويت ، الدورة الرابعة ١٩٥٨،  
( الكويت : طبعة حكومة الكويت ) ص ٣٩٥ .

(٨١) تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ٣٢ وما بعدها .

(٨٢) للرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٨٣) نفس المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٨٤) د- حسن المنيسى ، التراجيديات كنموذج ( المغرب : الدار البيضاء ، دار الثقافة ،  
ط ١ ١٩٧٥ ) ص ٢٢ .

(٨٥) الاسلام والمسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

(٨٦) للرجع السابق ، ص ٣٠ .

(٨٧) جورج الير أستير ، مجلة كريتيك ، المجلد ٦٦ باريس ١٩٥٢ ، نماذج  
ومقتطفات مترجمة ومنشورة بنهاية مسرحية السلطان الخاطر لتوفيق الحكيم .

(٨٨) قضايا الانسان في الأدب المسرحى للعاصر ، مرجع سابق ص ٤٤ .

(٨٩) توفيق الحكيم ، مقفلة مسرحية أوديب ، ط ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٢٠ .

(٩٠) انظر : توفيق الحكيم ، التصادمية ( القاهرة : مكتبة الاداب ومطبعها ١٩٧٦ -  
طبعة حديثة ) ص ٣٢ - ٤٠ - ٩٠ ، ٩١ .

البطل - ٨١

- (٩١) زكي طليمات ، مجلة للجنة ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .
- (٩٢) أحمد حسن الزيات ، مجلة للجنة ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٥ ، وانظر : زكي  
 د. سهير القلماري ، نفس المرجع السابق ص ٥٤ .
- (٩٣) د. رؤوف عبيد ، في التفسير والتخوير ( القاهرة : دار الفكر العربي ١٩٧٩ : ط ٢ ) ص ٢٣٦ ، ٢٥١ ، ٤٨٢ - ٤٨٨ .
- (٩٤) حسين رافع محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ( بيروت : المؤسسة  
 العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ١٩٧٢ ) ص ٤٨٤ .
- (٩٥) محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي ( القاهرة : دار الشروق بطون ) ص ١٥٦ .
- (٩٦) في التفسير والتخوير ، مرجع سابق ، ص ٢٥٠ .
- (٩٧) منهج الفن الاسلامي ، مرجع سابق ، ص ١٦٠ .
- (٩٨) للرجع السابق ، ص ١٦١ .
- (٩٩) د. محمد مندور ، في المسرح المصري المعاصر ، ( القاهرة : دار النهضة مصر  
 للطبع والنشر ط ٢ ، ١٩٧١ ) ص ١٣٦ .
- (١٠٠) قضايا ومواقف ، مرجع سابق ، ص ٢١ ، ٢١٠ .
- (١٠١) في المسرح المصري المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٥ ، ٣٦ .
- (١٠٢) الفن والجمع عبر التاريخ ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .
- (١٠٣) علم للمسرحية ، مرجع سابق ، ص ٧١ .
- (١٠٤) التراجيديات كنموذج ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .
- (١٠٥) د. يوسف ادريس ، نحو مسرح عربي ( بيروت : دار الوطن العربي ، ١٩٧٤ )  
 ص ٤٨٩ .
- (١٠٦) قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٤ .
- (١٠٧) سعد عبد العزيز ، الاسطورة والدراما ( القاهرة : مكتبة الاهلوط ، ١٩٦٦ )  
 ص ١٠٤ .
- (١٠٨) د. رشاد رشدي ، « هذه النهضة للمسرحية » مجلة المسرح ، عدد ٦ ، يونيو  
 ١٩٦٤ ، ص ٦ .

## الفصل الثانى

---

### البطل فى المسرح النثرى



## ١ - مسرحية الزير سالم لألفريد فرج

اتجه ألفريد فرج الى التراث الشعبي ليستمد منه صورا فنية جديدة.  
فكتب مسرحية الزير سالم .

ومسرحية الزير سالم تعود بنا الى ملحمة الزير سالم الشعبية ، ولكي يطرح لنا المؤلف رؤيته الخاصة من خلال تفاعله بالملحمة ، فتحوّلت من فن قائم على السرد ، الى فن يعتمد أساسا على الحوار ، وجوهره الصراع ، فالمحكمة تصور انتصار بطل قوى ، ونموذجها الأول في الأدب المصري القديم ، انتصار المنتقم حوريس ، أما التراجيديا فتصور مصرع بطل خاطئ ، ونموذجها الأول مصرع البطل الأخضر البري أوزوريس ، كما يشير الدكتور لويس عوض .

لقد أخذ المؤلف ملحمة الانتقام المروع الذي حدث على مدى أربعين سنة ، وهو انتقام الزير سالم من قبيلة بكر ، وعلى رأسها جساس قاتل كليب ملك العرب وقتذاك ، الى أن يكبر هجرس بن كليب ، وساعده عمه الزير سالم ، ويستطيع أن يقتل جساس وينفرد بحكم القبيلتين ، في الوقت الذي وصل فيه الزير سالم الى سن الشيخوخة ، وحل الحياة والقتال فيطلب من ابن أخيه الأمير هجرس أن يتركه يرحل الى الجنوب ، ومعهم عبدان يقومون على خدمته ، وفي أثناء الطريق يدبران مؤامرة لقتل الزير سالم ، وقملا ينجحان في قتله ويعودان مرة ثانية ومعهما « بيتين من الشعر » (١) نظهما الزير سالم قبل أن يقتلاه . اذ يرى أن العبدان بعد أن قتلوا الزير سالم حفظا بيتا من الشعر قد قاله الزير سالم قبل موته ، وهو :

من مبلغ الاقوام ان مهلا للـ دد كما ود ايكما  
وعندما سمعت اليمامة بنت كليب هذا الشعر لطمت على خدّها  
وقالت : ان عى لا يقول آبيانا ناقصة ، بل اراد أن يقول :  
من مبلغ الاقوام ان مهلا  
اضحى في الفلاة مجنونا  
للـ دو كما ود ايكما لا يبرح العبدان حتى يقتلا

وتكشف اليمامة الخديعة وتأمّر بقتلهما ، وبذلك نستطيع القول ان  
الزير سالم استطاع ان ينتقم في حياته ، وينتقم أيضا بعد مماته .

هذه ملحّة سريعة عن ملحّة الزير سالم ، وبالطبع لم نستكمل كل  
جوانبها ، وهي تختلف بالطبع في الكثير من النقاط والشخصيات  
والأحداث ، عنها في المسرحية التي كتبها الفريد فرج .

لقد اختصر المؤلف الزمن في المسرحية وجعله سبعة عشر عاما ، وهو  
عمر هجرس ، والذي نستطيع ان نقسم عمره الى قسمين ، فقبلها كان  
هجرس لا يزال جنينا في بطن أمه جلييلة ( زوجة الملك القتلوك كليب وابنة  
عمه ، وهي شقيقة جساس ، وأبوها مرة سيده البكرين ) . ولما أن قتل  
جساس ابن عمه الملك كليب ، ودامت الحرب بين القبيلتين عشر سنين ،  
ثم استطاع جساس بالحيلة والخديعة أن يدبر مؤامرة على حياة الزير  
سالم ، وكاد أن يموت الزير بفعل هذه المؤامرة ، ولكن خادمه ومضحكه  
عجيب استطاع أن يمنع أخت الزير ( أسما ) بأن تأخذ سيده الزير سالم  
وهو جريح يكاد أن يموت ، فيقابل حكيمًا ، والذي استطاع أن ينقذ حياة  
الزير من الموت ، مقابل أن يأخذ ميلقا من النقود ، ويخبر عجيب بأن سيده  
سينام سبعة أعوام ، ثم يستيقظ بعدها فاقد الذاكرة .

ولذلك أن الزمن في المسرحية قد اختصر بالنسبة للزمن في الملحّة ،  
فلم يلجأ الفريد الى طريقة سرد الأحداث ، أي أنه لم يتبع خط سير الملحّة  
عن الماضي . بل انه بدأ بنقطة الحاضر قبيل تنصيب هجرس ملكا على  
القبيلتين وكان عمره عندئذ سبعة عشر عاما .

ويستخدم الفريد فرج في بناءه الدرامي تكتيكا وأسلوبا جديدا ،  
الذي يعتمد على استرجاع الأحداث ، ليستعيد أحداث المسرحية كلها .  
وأحيانا يقطع الزمن الحاضر ليعود بنا الى الزمن الماضي ليكشف لنا عن  
أفعالات هجرس والذي لا يدري في حقيقة الأمر عن الزمن الماضي شيئا ،  
وبهذا يكون الفريد فرج زمنين متداخلين الماضي والحاضر ، وهذا بخلاف  
الملحّة التي بها زمن واحد مستمر وممتد . كما أن الفريد فرج قد اختصر  
من أحداث الملحّة التي اعتقد أنها لن تفيده . فالدراما لغة كثافة ، على  
الرغم من أنه أضاف للمسرحية شخصيات لم تكن موجودة في الملحّة ،  
على اعتبار أن الفن اختيار ، فقد اختار المؤلف ما رآه ملائما لبنائه الدرامي .

يقول الدكتور شكري عياد : « لقد استند النقاد الى الفريد فرج



فخلل ابتكار الشخصية التراجيدية في السرح المصري ، واختلفوا بعد ذلك حول مدى توفيقه في خلق هذه الشخصية التراجيدية (٧) .

فالبطل فارس يتميز بالقوة والصلابة ، يضاف إلى ذلك حبه الشديد للهو والمتع الحسية ، ثم هو أيضا أوثق بالشعر ، فالزير سالم يحب سماع الأشعار من نغماته ، فهو ، كما يرى الدكتور عبد القادر القط : « عرييد في الحب لا يطلب إلا اللذة الكاملة » عرييد في الشعر لا يطلب إلا الكلمة الكاملة ، ومن الممكن أن تضيف هنا أنه كان عرييد في الحرب لا يطلب إلا الانتقام الكامل (٨) .

نعود فنقول إن للزير سالم صفتين أساسيتين : الأولى : هي البطولة المحارقة للمألوف ، والثانية : ميله إلى الشعر بمعنى أن له روحا شاعرة بواقعة قلقة أيضا ، تسعى للكمال المطلق وتطلب المستحيل .  
سالم : يا مجان العرب ، أيها الخلفاء والمطاريد والشعراء والصالحين ،  
أصدقائي ونعمائي فلنشرب تحية ..

وجل : ( مقاطعا ) : للشعر .

سالم : لا

اللثة : للحب

فالت : للشعر

سالم : لا

راجع : ما تقول

سالم : لا لم نر ، وما لم نسمع ، وما لا نعرف ، فهو مناط أشواقنا

الأول : أرو لنا قصة صيدك للأسد يا أمير .

سالم : اندفعت بغرسي إلى بئر السباع ... تركت الفرس ، ونزلت البئر أملا قربتي فمحتني شهقة للفرس ، وصيحة عالية ، قفزت لها راجعا فوق ، وإذا بسبع كاسر مال يقيس بناظريه فرسي ، فاطلقت صيحة رمتني على ( يندفع أسد إلى سالم فيشتبك ) بيننا يفر الحاضرون مذعورين ، سالم يحز رقبة الأسد يسكنه فإذا في جوفه عجيب المضحك ، يلتفت عجيب حوالبه فلا يجد أحدا (٩) .

من خلال طرحنا لهذا المقطع من الحوار نجد أن الزير سالم كان شجاعا يصارع الوحوش ويحكي عنها للسمار من أصدقائه ، يحكي ويجسد

لهم أشياء قد تبدو مستحيلة أن يقوم بها انسان الا الزير سالم الذى دوماً  
يسمى نحو المستحيل .

سالم : ..... المشكلة هي انى أحب الشمس ، ولا أستطيع أن أتزوجها  
( ضحك ) وأن الشمس تحب القمر ولا تستطيع أن تتزوجها  
( ضحك ) ، ولذا نلوح نحن الثلاثة فى فلك مستحيل (٥) .

هذا المستحيل هو المطلب العسير الذى يصطلم به الزير سالم وهو  
يتأمل فى الوجود والكون ، فهو بطل فارس حاد الطبع فى كل حالاته ،  
متعدد الوجوه ، يحاول أن يصل لفهم حقيقة العالم .

سالم : اعلم ان الكون يصيب بك ..... ومعناه أنه يتحداك ، فلتحطم العالم  
ولنمزقه شطر منر حتى يجيب على سؤالنا .

لكن الكون لا يجيب ، صامت فى وجه البشر ، فى وجه الانسان  
حين يلقي عليه بأسئلته ، ولا سبيل سوى تعطيله حتى يجيب عن السؤال  
كأنه أقرب فى هذا المشهد ما يكون لكاليجولا بطسل كالمى الذى يطلب  
المستحيل ، فهو يتحدى الكون ويريد تمزيقه فمطلبه هنا مطلب لا معقول  
كأن يمزق الكون ويحطم العالم اذ لم يجب عن سؤاله ، كأنه من جهة أخرى  
شخصية عبثية فى بعض وجوها .

ورغم أن الزير سالم رجل صعلكة وتحلل ، عبثى المطلب والسلوك  
الا أن لديه شرفه الخاص ، أن يفعل ما يشاء ، وفى للدم كوفاء الوحش ،  
ويتضح ذلك فى حوار مع شقيقه كليب .

كليب : أنت شديد الحذر

سالم : لا تجاملنى وأنت ملكى

كليب : وددت لو ذراعى فى قوة ذراعك

سالم : ذراعك أقوى

كليب : ترميت بالسيف بما يكفينى لأعرف قوة خصمى

سالم : لست خصمك

كليب : ومع ذلك تبغضنى

سالم : بل أحبك .....

كليب : الا تطمح فى شيء لملكه

سالم : جهك

كليوب : أما كنت تود لو تجلس مكانى

سالم : أنا بك مكانك

كليوب : والعرش ؟

سالم : العرش ، والكأس زيادة

كليوب : أعندك وفاء ؟

سالم : عندى وفاء وحش

كليوب : لمن ؟

سالم : للدم

كليوب : الدم يتلاطم فى العرق الواحد

سالم : نحن أقل من الواحد

كليوب : ولكنى فوق عرش وحدى

سالم : بل أنت بأخيك أكثر(١)

فبرغم أن الزير سالم يحمل المزيد والكثير من الوفاء للدم ، غير  
حريص الا على الحب الصادق لأخيه ، نجد جلييلة زوجة كليوب ، ومنذ  
البنائة لا تفكر الا فى العرش فهى حريصة عليه تتأمر فى سبيله مرتين :  
مرة لقتل تبع حسان ، وأخرى لإبعاد الأمير سالم عن أخيه .

أما جساس فىرى نفسه أحق من كليوب بالعرش ، ولا يجد طريقا  
للعرش الا بالغدر ، فيغدو مرتين : مرة بكليوب ، وأخرى بالزير سالم ،  
ويصبح جساس فى النهاية صورة مشوهة للطاغية المتأمر .

وعلى العكس ، لا يفكر الزير سالم فى العرش ، بل يفكر فى الحب  
السامى والنبيل لشقيقه الملك كليوب .

فإذا اعتبرنا أن البطل لايد أن يكون نبيلاً سامياً وعظيماً أكثر من  
الانسان العادى فى أغلب الصفات ، كما نعلم من دوامتنا للبطل اليونانى  
والشكسبيرى ، اذ نجد أن أبطال تلك العصور من أبناء الأمرات الحاكمة ،  
فهم إما ملوك أو نبلاء تتوافر فى شخصياتهم جوانب التفوق والسمو .  
وعلى هذا نستطيع أن نعتبر الزير سالم بطلا تشابه صفاته فى بعض  
الجوانب مع أبطال اليونان ، والكلاسيكية الجديدة ، وأبطال شكسبير ،  
من حيث ضرورة توافر عنصر النبالة عند البطل . فاول صفة تتوافر  
للزير سالم أنه من أسرة حاكمة ، فأبوه كان ملكاً على القبيلة ، ثم قتله

اليمنى التبع حسان أثناء غزوه لبلادهم ، ولأنه لم يركع ، لأن أباه عزيز النفس ، وأبى كطيعة الملوك العرب . ثم استطاع الأخ الأكبر كليب أن يترأس قبيلته بعد موت الأب ، وأن ينتقم من التبع حسان ، ويقتله ويسترد عرش أبيه ثانية ، وينصب نفسه ملكا على القبيلتين ، ويميش الزير سالم في كنف أخيه الملك .

اذن .. لقد توافر شرط أن يكون البطل من أسرة ملكية .. هذا الشرط موجود لدى الزير سالم ، وهو إلى جانب كونه من أسرة نبيلة ، يتمتع بصفات غير عادية ، يضرب بها الأمثال في الشجاعة والاقدام ، ثم صفه الوفاء المطلق ( عندي وفاء وحش .. للدم ) ، وهو بهذه الصفات انسان غير عادي ، انسان متفرد ، وهو بهذا يلتقى ومرتبة سمو أبطال التراجيديات ، ورفعة الطبقة الاجتماعية .

أما عن نبالة الروح ، فالزير سالم شخصية خيرة بالفعل ، تتمتع بقدر كبير وعظيم من الحب لأخيه كليب ، هذا الحب الجامع المطلق الذي يشبه المستحيل ، عندما قابل خوفا خارجيا ، أو لنقل عندما تصادم بمقتل أخيه كليب ، وجد الزير سالم متنفسا لكي يطلب ذلك المستحيل أو المطلق لأن سالم محب لأخيه متعلق به ، ينفذ وصية القتل كليب ، وهي أشبه بالوصايا العشر .

كليب : آخر سالم يا أمير تغلب من يمدى : قتلت غيلة .. لا تصالح على دم أخيك بامرأة وكاسي .. لا تصالح على دم أخيك بمال أو جوهر .. لا تصالح على أخيك بدم وخيصر آثم . بحق شكة سلاح الحائث في قلبي .. لا تصالح ، بحق ما سقط الملك في التراب ، .. لا تصالح بحق قبضة الآلم تسحقني .. لا تصالح .. أرق دما ، واهتك ، ومزق ، ودحر ، وأبد ، لا تصالح حرق قلوبهم ، كما حرقوا قلب بيتي .. لا تصالح ، أسحقهم بأحر الغضب ، وحضيض الحزن . وكل الضياع لا تصالح .. لا تصالح .. استغفر الله ، الملك لله ، أوصيك باليتيمة .. وأن تعرف ثمن أخيك ( ٧ )

اذ الزير سالم ما جئ عرييد .. في الشمر لا يرضى الا بالكلمة الكاملة ، في الحياة لا ترخصه الا الحقيقة الكاملة ، وهذه الحقيقة الكاملة هي في السيرة الشعبية معجزة أن تكلمه الأرض ، وهي عند الفريد فرج ، معجزة أيضا أن يعود كليب حيا .

والزير سالم قد رفض كل مصالحة وأراد أن يواجه قانونا قاسيا من قوانين الطبيعة ، وهو أن الزمن لا يرجع مرة ثانية أبدا إلى الوراء . . . وطلبه أن يعود كليب حيا معجزة ، تعني الفاء فعل حدث ، في الماضي .

وفى سبيل محاولة تحقيق هذه المعجزة يرتكب الزير سالم كل شرور الأرض من قتل للأطفال دون رحمة .. لقد تحول الزير سالم الملتقم لأخيه .. الى ظالم لا يروى الا بالابادة .

لكن المعجزة لا تتم ، ويدفع الزير حياته ثمن صراعه اليائس ، وفى لحظة احتضاره ، يوافق ويرضى بالمصالحة مع الزمن ويقنع بكسب جزئى .. يتمثل فى بعض العدالة .. وهذا البعض يتمثل فى أن يكون ابن كليب ، هجرس على عرش أبيه .

ان التشوق الى المستحيل والفرور هما نقطة الضعف ، أو الخطأ لياماوى القاتل فى شخصية الزير سالم :

جذيلة : أنت تطلب المستحيل ، فكأنك تطلب لا شيء .

سالم : انما أطلب كل شيء .

فكل شيء فى نظر الزير سالم . فهو عودة كليب حيا . حتى لو أباد فى سبيل ذلك كل البكرين . وعندما بدأ الزير فى القتل والابادة ، للجميع .. كان قد بدأ فى سقوطه التراجيدى ، والذي سوف يؤدى به الى النهاية المأساوية .

جذيلة : أظن حقا أن ابادة بكر ستبعث كليب حيا ؟

سالم : نعم .

جذيلة : أنت مجنون . وكلما أوغلت فى الحرب ستزداد جنونا ..

سالم : لابد أن تتم العدالة ...

جذيلة : ما بفيتك ؟

سالم : كليب حيا .

جذيلة : أيرجع الزمن ؟ أترته الريح ؟

سالم : حيث يكون سالم ، يحدث هذا مرة واحدة (A) .

ان بذرة التشسوق الى المستحيل ، كان حالة من حالات السكون الكافئة فى نفس البطل ، ولكن الفريد فرج الح على تلك الروح الساعية الى طلب المستحيل - قبل مقتل كليب - لكى يهدد لهذه الشخصية ، البعد المستحيل ، ( ما لم نر ، وما لم نسمع ، وما لا نعرف ، فهو منابر اشتواقنا ) - هفة حالة سكون . يكون الفجر لها قتل كليب ، والتي تمت بمشاة نقطة هجوم على حث ساكن مرحليسا ، لكنه متشوق

للمستحيل ، وهذه صفة في داخل نفس البطل التراجيدي الزير سالم ، وهي أيضا بمثابة نقطة ضعف في داخله ، لا يحركها الا نقطة الهجوم على هذا السكون . . ونقطة الهجوم هذه ، تتمثل في خبر مقتل شقيق الروح كليب . ومن هنا يبدأ الخطأ المأساوي عند الزير سالم ، وتتوالى الأخطاء . فلقد بدأ القتل ، ولن يرتوى من دماء البكرين . . انه أشبه بمكبث بطل مسرحية شكسبير الذي بدأ الخطأ بمقتل الملك دنكان ، ثم توالى الأخطاء بعد ذلك ، بمزيد من القتل .

ولم يكن الزير سالم يدرك بأن الطريق الذي صار فيه للأخذ بنار كليب ، سيؤدي به في نهاية الأمر الى لا شيء . فكانه بذلك لا يتقدم او يتقهقر ، ذلك الاحساس يعطى جنوى مسعاه في اعادة كليب حيا عن طريق الابادة الجماعية للبكرين ، انكشف له في نهاية الطريق ، الى الدرجة التي تجعله يدرك بأن العدالة المطلقة والتي كلف يسمى اليها لم تتحقق ، وان عليه أن يقبل بعض العدالة ، وبعض العدالة في حقيقة الأمر هي قتل جناس ، قاتل الملك كليب . فمن قتل يقتل . هجرس : عما . . هل شفيت ؟

سالم : ( يتامله يسلمه سيفه ) بعض كليب ، بعض العدالة آه . للمعتين (٩) .

من هنا تأتي الحكمة المتأخرة عن طريق المصانة ، وبالتالي الميو التقليدي الذي يتحقق للبطل قبل نهايته مباشرة . لقد فرض وجود هجرس ابن كليب ، اقتناعا للزير سالم بقبول بعض العدالة ، لأن هجرس يمثل امتدادا لكليب . ولو أن الزير سالم شخصية عادية تقيس الأمور والظواهر بمقياس العقل وحده ، لقبول القصاص العادل ، وهو قتل جناس في مقابل قتله لكليب ، ولكن الزير سالم شخصية تتسم بالجنوح العاطفي والجنوح نحو المطلق ، والذي يعد نوعا من الفطرسية أو الصلف الذي يستولى على الانسان ، نتيجة احساسه بتفوقه في القوة أو المعرفة أو الجاه ، بحيث ينتج عنه عجز البطل عن ادراك الحقيقة ، ووقوعه في الاثم نتيجة عناده وغطرسته ، أو ( الهيبريس ) كما أطلق عليها اليونان ، أو نتيجة لشططه في الحكم ، أو في سلوكه الانساني . . حيث ان الزير يطلب المستحيل ، ونسي في غمرة جنوحه فضيلة الاعتدال ، فوجب عليه أن يسقط ، وأن ينتهي نهاية مأساوية ، كي يعود النظام مرة أخرى .

لقد أخطأ الزير مسالم حين توهم أن في استطاعته أن يقوم بفعل خارق للعادة ، قد يكون هذا الفعل قادرا على ايقاف الزمن والرجوع الى الوراء ، حيث كليب ما يزال حيا .

**الزير سالم :** ... ان الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل ، حيث لا يمكن أن يكون ما لم يكن ، حيث لا يمكن ألا يكون ما قد وقع . الا أن معجزة واحدة تحقق العدل العميم . معجزة ما أصغرها .. أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة ، وينقذ مجنينا عليه . . . . . ما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك القصاص ؟ ! أيرجع القصاص ميتا الا أن تتولانا معجزة ؟ ... أفيمكن أن أقتل وأقتل وأقتل ، فلا يكون كليب من جديد الى آخر الزمن ؟ ! يا ضيعة الجهد والعمر والمخاطرة يا فساد كل الأفعال اذن ، يا بوار كل النوايا وخفقات القلوب والدم ودموع اليتيمة والسخط والغضب والرفض والإقدام بسيفى منطقي ، وملك الموت تايىى والراية السوداء تاجىى . والقتل والقتال والروح والمهجة قربانى وضحيتى .. (١٠) .

لقد فشل الزير سالم فى أن يطق العدل المطلق ، لأنه اتجه فى تحقيق ذلك الى الظلم المطلق ، انه مسمى قد أدرك الزير سالم فى نهاية المطاف وبعد فوات الأوان ، انه مسمى فاشل وغير مجد ، الا بالمبار والبار وأنه من خلال هذا المسمى لن يستطيع أن يرجع كليب الى الحياة . هجرس : ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر . العقل .. ان تبرير القتل أظلم من القتل وتغطية السماء يستر من المآذير ، أبشع من سقمها .

أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر الى الخلف ، وأنت تسمى لاحقاق الحقوق ... لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل . الآن انظروا امامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن (١١) .

ان هجرس بهذا القول ينتقد عمه الزير سالم تقدا قاصيا ، ويرفض مسعاه الخاطي. الذى أودى بحياة الكثيرين ، وكان من بينهم الزير سالم نفسه ، وليجسد بموته ذلك البعد المأساوى فى حياته . ان الفاجعة التى حلت بالبطل ، ذات مغزى لأنها تسحق غروره وتمحي غطرسته ، كما أن المسااةة التى عاشها الزير سالم فى صراعه ، عملت على تحول شخصيته ، وأوضحت له خيبة مسعاه ، وكشفت الفخمة عن بصره ، لأنه بعد ذلك أصبح أكثر تعقلا فى أحكامه ، ووضي ببعض العدالة .

وبموت الزير سالم ، تتوافر صفة أساسية من صفات البطل التراجيدى ، وهى النهاية المأساوية ، والتى جلبها الزير سالم لنفسه عن طريق اختياره وإرادته ، لأفعاله التى جلبت عليه وعلى قبيلته كل هذا العناء والشقاء ، والنهاية المأساوية ، والتى تتمثل فى الموت .

اننا لم نجزع لموت الزير سالم ، ولم نخف على مصيره ، لأنه

لا يمثلنا تماما ، ولا يمثلنا ، كما أن أفعالنا أكبر من أفعالنا ، وصفاته لا تشبه صفاتنا . . . اتنا نخاف في حالة اذا ما تصورنا أنفسنا في نفس موقفه ، وكان هذا التماثل في الصفات والأفعال بيننا وبينه ممكن المحدث فعلا .

لقد عملت المسرحية لنيا الى تعبئة شعور المتلقي ضد فكر الزير سالم وطموحاته العبيثة ، ويساعد هذا الاحتمال توافق بعض عناصر المسرح البريختي في نهاية المسرحية ، والتي من شأنها أن تمنع اختراق المتلقي في العرض المسرحي ، بل تخاطب عقله بشكل مباشر ، رافضة فكرة النار وصراعات أبناء الأمة الواحدة .

ويقول الدكتور عبد القادر القط :

« ما كان للمشاهدين أن يتعاملوا مع الفكرة التي أراد لها المؤلف أن يصلها ، حين قال الزير سالم ، معزيا نفسه وهو يحتضر ، بأن هجرس ابن أخيه قد اعتل عرش أبيه في النهاية . » بعض كليب . . بعض العدالة « فهي عدالة جزئية قد خاض إليها بحرا من الظالم الكاملة ، ومع ذلك فإن فكرة هذه العدالة الجزئية التي عبر عنها الأمير سالم وشرحها المؤلف في المقدمة - رغم هذا الإطار الفلسفي - إلا الشعور الطبيعي بفكرة العرض ، وأن ما فات يستحيل رده ، وقصارى ما يمكن أن يتمتع المرء أن تعوضه الحياة عن بعض ما فاد ، لذلك كله عجزت هذه الأفكار المجردة عن أن تغطي على ما في السيرة من لمسات نفسية ، ومعان اجتماعية ونماذج إنسانية ، عصفت المسرحية من أن تصبح مجرد عمل ذهني محض (١٢) .

والواقع أن الزير سالم قد حدث له لحظة تنوير في نهاية المسرحية . . . ولكننا . . . ورغم هذه التنوير الذي حدث للبطل مؤخرا ، لم تتماطف مع الزير في طلبه المزيد من دماء الأبرياء ، فهو يطلب أن يرتد الزمن الى الوراء ، وأن يحصل على العدالة اللامقولة . . العدالة المطلقة ، إذ لم يكن ينتظر إلا معجزة صغيرة من الطبيعة ومن أعدائه الكريهين . . . ومن ثم اتجهت المسرحية نحو تعبئة شعور المتلقي ضد فكر الزير سالم ، وضد مطلبه اللامقولة ، وعليه لم يحدث للمشاهد التطلع الكامل



لقد كان صراع الزير سالم مع الزمن صراعا مجسوما. من البداية لصالح الطبيعة ، ومن ثم زادت معاناة البطل في تحمل الصراع .

لقد كان صراع البطل بعيدا كل البعد عن الطابع السياسي ، انه صراع ، يأخذ اتجاهها ميتافيزيقيا ، اذ ان الزير سالم يصارع الزمن ، الذى استطاع أن يطوى فى جنباته الملك المقتول ، ولن يرجع أبدا .

الزير سالم : الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل .

فصراع الزير سالم صراع ضد الزمن ، والابادة الجماعية التى كان يسمى اليها ضد قبيلة بكر ، انما هى محاولة فاشلا ليقاف الزمن ، فقد كان الزير سالم يعتقد أن القتل هو الطريق الصحيح لاعادة كليب الى الوجود .

ويأتى ادراك الزير سالم متأخرا ، بخطا مسعاه ، وأن الزمن كفورة أجيال ، لا يستطيع أحد أن يوقفها مهما كانت ارادته ، فستبقى حركة الزمن وصيرورته دائما .. أبقي وأقوى .

يعلامة : كم ألفا قتلت فى عشر سنين حرب يا عمي ؟  
سالم : كثير .

يعلامة : وكم ألفا ولعوا فى مضاربهم فى عشر سنين ؟  
سالم : كثير .

يعلامة : بعد كم سنة يحلون سيوف الظلم ؟  
سالم : بعد قليل .

يعلامة : فكم قتلت فى نار أخيك ؟  
سالم : أقل من القليل (١٣) .

ان الحوار السابق يؤكد بوضوح تام عجز الزير سالم عن التصدي للزمن ، فاجيال قبيلة بكر ستظل فى حالة دائمة من حالات الصيرورة الى الابد ، لأن هذه هى سنة الكون ، لأن أجيالا تموت وأخرى تولد ، وبذلك المنطق سيقبض الزير سالم فى ابادتهم ، تلك الابادة التى تحوى فى طياتها العدل من وجهة نظره وبشكل مطلق .

وهناك من النقاد من يرى رأيا آخر لصراع الزير سالم مع الزمن ، اذ يرى أن الصراع لم يكن بإرادته هو ، بل بإرادة الملك المقتول كليب . فالزير سالم يضرب بسيف كليب « آه قتلتنى فى يدك مسيف كليب » (١٤) .

كما أن حاجته في عودة كليب حيا ، إنما تنبع أساسا من مطلب  
الليامة ابنة كليب ، والتميمة كثيرا في حب أبيها الملك المقتول .

هرة : ... أفترضك هذا ؟

سالم : السؤال ليامة .

هرة : ( يتوجه ليامة ) ابنتي الحبيبة . أفترضك هذا ؟

ليامة : أريد أبي حيا .

هرة : لك زينة جساس .

سالم : ( يصرخ ) ألم تسمع ما قالته اليتيمة ؟

هرة : ( بتوتر ) سأدفع ما تشاؤون . ألف ناقة ما تريدون . أفترضك ؟

ليامة : أريد أبي حيا (١٥) .

لقد تجمعت الإرادات الثلاث ، إرادة الزير سالم في الانتقام لشقيقه  
المقتول ، وتنفيذ وصيته ، وإرادة الملك الذي يضرب بسيفه ، ومطلب  
الليامة المستحيل ، ولكن هنالك قبل كل شيء طبيعة الزير سالم نفسه  
التي تجنح نحو المطلق وتشوق للمستحيل ، وهي التي قامت بالفعل ...  
النابع عن اقتناع وإرادة كاملة .

إن الزير سالم قد اكتسب نواحي تراجيدية ، من حيث مركزه  
الاجتماعي ، ونهايته المأساوية ، وتقاطع ضعفه ، كإخطاء في المكون الذاتي  
للبطل ، والذي أدرك بعد فوات الأوان أن عناده وإصراره في طلب ثأر  
أخيه ، كان طريقا شاقا ومستحيلا ، كلفه حياته ثمنا لخطئه .

إن موقف جليلة يختلف عن موقف الزير سالم ، لقد اختارت  
الممكن ، وما تعتقد أنه الحق ، « الموت خطأ والحياة صواب » ، وقد ادخرت  
ولدى للحياة ، لم أدفعه في أعاصير النزاع المموي . ذلك هو  
انتصاري » (١٦) .

إن جليلة لم تتنازل لحظة واحدة عما تظن أنه الصواب ، والممكن ،  
فحققت الانتصار ، وتقدم ابنها إلى العرش دون أن يلوث بقطرة دم من  
أحد إحدى القبيلتين ، ولتتحقق به بعض العدالة . وبهذا تكون إرادة  
جليلة قد انتصرت ، والهزمت إرادة الزير سالم ، وتحول من حالة السعادة  
إلى اليأس ، لأنه « ارتكب إنما ، ولم يتردد فيه لشر متعمده ، بل استسلم  
لفطرسه وغروره » (١٧) .

لقد عرفنا من قبل أن البطل التراجيدي يسعى نحو مصيره المأساوي

بميون مفتوحة ، ولكنه في سعيه دائما ما تراوده امكانية الأمل والتفلب على مصيره الشمس الذى يلوح له وهو فى منتصف الطريق ، فلا يستطيع الرجوع . وفى بعض الأحيان يكون دخول البطل المأساوى فى صراع ضد قوة أقوى منه ، قوة يدرك منذ البداية أنه لا يستطيع أن ينتصر عليها ، ومع ذلك يستمر فى صراعه - كما فى حالة الزير سالم - ويكون هذا سببا فى سمو البطل . واثارته لتعاطفنا ، اذ يمثل الإرادة الإنسانية فى أعلى وأسمى مراتبها ، .. فيثير فينا الإعجاب بقدرة الإنسان على تحمل الألم ، وعدم استسلامه بسهولة فى صراعه ضد القوى القاهرة .

ان فى مسرحية الزير سالم مشاهد ، تكاد أن تكون متأثرة الى حد كبير بروح المسرح اليونانى والشكسبيرى ، ناهيك عما سبق أن ناقشناه من تشابه المكون الذاتى للبطل الزير سالم ، كبطل تراجيدى مع نظيره اليونانى . وليس هذا عيبا فى ابداع الكاتب ، ولكنها عناصر التأثير التى تطفح لا شعوريا عند معظم الكتاب .

فلتطالع أصداء المسرح الشكسبيرى فى هذا الحوار :

هجرس : ( بانفعال مكتوم ) لا أريد هذا العرش ( يصرخ ) لا أريد هذا العرش ( بانفعال ) بت طول الليل أفكر ( يصيح ) عرش على بحيرة دم (١٨)

كليب : تحت عرشى بقعة من دمي . اغسلها بماء رائق .

سالم : من لى بمياه البحار كلها أجمعها فى كفى (١٩) .

ويبدو أن مسرحية مكبث ، تتردد أصداءها كثيرا .. فحديث الجلييلة شبيه بحديث الليندى مكبث ومكايدها وطمعها فى السلطة - وان كانت جلييلة تطمح فى السلطة لولها هجرس . ولنقرأ معا هذا الحوار وما به من حديث النجوم والذى هو أقرب الى نبوءة المرافات فى مسرحية مكبث .

جليلة : يالى من حديث النجوم . حدثتنا أن سالم على العرش ، بعد أخيه ، فاقصيته بمكيدة أتاحت لأخى أن يقتل زوجى . أما أخبت التدبير وما أظلم التفكير . ولربما لو صمت أذاننا عن حديث النجوم لنجونا وتبين لنا قساده . النجوم تسخر منا وتتهكم علينا ( تقتلن ملكا ، وتزوجين ملكا ، وتلدن ملكا ) تلدين ملكا هو ما أغرائى يكشف القناع عن وجهه ولدى والجهر باسم حبيبى أمام عدوه المختبئ .. يقينى أنه يصل الى العرش ، جعلنى أجهر باسمه فى وجه الموت (٢٠)

وتذكرنا شخصية جلييلة ، وموقفها من ولدها هجرس وأوساله ليعيش بعيدا عنها تحت رعاية منجد بن وائل ، بشخصية الكترا ، ورعايتها لشقيقها أوسنت ، ليعيش بعيدا عن أمه ككتمنسترا ، تحت رعاية المربي استروفيوس أو المربي بيلادس .

وتذكرنا شخصية هجرس ، فى نهاية الفصل الثالث فى مسرحية الزير سالم ، بشخصية هوراشيو ، فى مسرحية شكسبير الشهيرة هملت .

**هجرس :** أحملوا جسدى الأميرين بنفس الأكبار والاجلال ، اغسلوهما بما ينبغى أن تغسل به قلوبنا من بر ورحمة .

إن مشهد التعرف بين يمامة وشقيقها هجرس ، قريب الى حد كبير مع مشهد التعرف الشهير بين الكترا وأوريسنت ، من الناحية الفنية ، ومن ناحية بناء المشهد . ويمكن العودة الى نص مسرحية الزير سالم ، الصفحات من ١٠٨ - ١١٧ .

وبعد أن يرتقى هجرس العرش ليحقق الائتلاف بين الاخوة المتحاربين ، وليؤكد فكرة التصالح ، ومن خلف ظهره تلتقى أيمى - الكترا وككتمنسترا - اليمامة وجليلة .

( يتقدم مرة ليقبله وثم جليلة ، بينما تصدح للموسيقى وترتلح السيوف حتى تلمس أطرافها ، ينحرف ليمد يده ليمامة ، التى تردده لحظة ثم تقوم معه . ويتقدم الى العرش ، يتقدمه مرة ، ومن يمينه جليلة وعن يساره يمامة .. ذراعاهما على كتفيه .. تتلاصق يدا الأم والابنة خلف ظهره ، ثم تتساكبأن وهو يرتقى منصة العرش ) ( ٢١ ) .

هذه الأمثلة التى أشرنا اليها ، تشير الى أن عنصر المخالفة والتأثر بالأدب الأجنبى ، كان وما يزال له تأثير فى أدبنا المسرحى .

ومن ثم لم يستطع معظم الكتاب التخل عن بعض المكونات الذاتية للبطل التراجييدى اليونانى ، أو الشكسبيرى ، أو الماصر ، عند طرحهم لبطل مصرى ماصر ، أو بطل عربى ماصر . فقد يختلف الاسم ، ولكن الشيء الثابت عند معظم الأبطال التراجييديين على مر العصور ، هو السقطة ، أو الخطأ أو الصيب ، نتيجة لنقطة الضعف ، فالانسان يظل بصورة إنسانية ، رغم اختلاف الظروف ، مستولا عن خطئه ، ومن ثم من نهايته الفاجعة ومأساته .

ولأن الظروف الحضارية التي نعيشها في امتنا العربية ، تختلف بالضرورة عن الظروف الحضارية اليونانية ، وكذلك ظروف عصر النهضة ، فإننا في حاجة الى البحث عن مأساة مصرية وعربية ، تنمو نموًا طبيعيًا في قلوب وعقول الناس على هذه الأرض .

ولسنا في حاجة لأن نكرر ، بأننا لابد أن نبحث عن بطل خاص بنا ، بطل مصري وعربي ، معبر عن واقعنا ، نابع من تربتنا ، يحمل نقاط ضعفنا وحلمنا بالقد .



## ٢ - مسرحية الدخان لميخائيل رومان

نستطيع أن نقول في البداية ان الكاتب المسرحي ميخائيل رومان قد حدد نفسه فيما يبدو داخل اطار طبقة البورجوازية الصغيرة بقضاياها وفرديتها وانتهازيتها ، ومشكلاتها .

ففي مسرحية الدخان يعالج الكاتب موضوع شاب في الثلاثين من عمره ، كنموذج لابناء الطبقة المتوسطة ، والتي تجسد معاناتها واغترابها في شخصية حمدي ، والذي تحل كابن أكبر مشقة مواجهة ظروف الحياة الصعبة ، والحلم بحياة أفضل بعد انفراد حمدي بالمسؤولية وحله بعد موت الأب ، حيث ان معاش الأب لم يكن يستطيع أن يكفي نفقات الأسرة ، علما بأن والده قد أجبره على الالتحاق بالتجارية كمتوسطة ، فاذا بالوالد يقضي على طموحه الفردي ، لينتهي حمدي بعد ذلك الى العمل في إحدى الشركات براتب ضئيل .

ان ما يدفع حمدي الى المعاناة هو تكوينه الثقافي والفكري ، لأن من المستحيل على الفرد في طبقة بورجوازية صغيرة أن يعي الأبعاد المأساوية لطموح طبقته الذي لا يعرف حدوده ، الا اذا امتلك الوعي الفكري والثقافي ، والذي أدركه حمدي ، فكان سببا في أزمته ومعاناته .

ان حمدي يعيش في واقع له قوانينه الخاصة به ، والتي يرفضها حمدي تماما ، ومن ضمن هذه القوانين ، جبروت المال وتقييم الانسان بقياسه من خلال ما يمتلكه . ثم رقابة الحياة وآلياتها ، لقد كان حمدي يعمل كاتباً على إحدى الآلات الكاتبة في إحدى الشركات ، ولقد أحس باغترابه ، اذ ان الآلة قهرته واستبدته ، فعلمنا يكتب عليها يتحول الى انسان آلي ، لا يستخدم عقله ولا يعرف ماذا يكتب ، لقد تحول الى عيه

مستلب ، ضاعت انسانيته بين أحرف الماكينة ، ولذلك فهو يرفض أن يتشبا :

حمدي : ٠٠٠ ٠٠٠ شايته الماكينة السوداء القديمة دى الى من أيام سيدنا نوح ٠٠ دى العدو الى لازم أحاربه ٠٠٠ كل يوم وكل شهر وكل سنة لغاية ما أموت ٠٠٠٠ دا العدو الى لازم أحطه وأقتله (٢٢) .

وهناك أحداث ومواقف حدثت بالفعل قبل بداية المسرحية وهى تشكل العناصر الأساسية لازمة حمدي ، فعندما يبدأ الفصل الأول نعرف أن أهم حدث يتمثل فى أدمان حمدي للأفيون والمخدرات وعقد قرانه على حبيبته محاسن ، وزواج أخته جمالات من فؤاد الموظف بنفس الشركة التى يعمل بها حمدي ، وأخيرا صرفه لأحد الشيكات بدون علم أخته جمالات صاحبة الشيك ، والتى كانت ترغب أن تحصل على غرفة نوم جديدة بقيمة الشيك ، لكن حمدي قد تولى عنها التوقيع وتبديد المبلغ .

هذه الأحداث التى تشكل العناصر الأساسية فى الصراع ، كان المؤلف على وعى تام بها ، عندما خلق شخصيات أربع ، على عتبات حياة زوجية جديدة - فحمدي ومحاسن ، وفؤاد وجمالات ينتظرون الغد ، والذي يتوقعه حمدي ، لأنه الشخص الوحيد القادر على إدراك واقعه المترقب ، مع عدم قدرته على التكيف مع ظروف مجتمعه وطبقته .

والكى يظهر لنا ميخائيل رومان على وعى حمدي ، يطرح شخصية مضادة ، على مستوى الفكر والسلوك ، ليظهر التناقض بوضوح بين الشخصيتين ، ومدى الاختلاف فى درجة الإدراك ، بين شخصية حمدي ، وشخصية فؤاد زوج أخته جمالات الانتهازي الغير ملوك ، الا لفرديته فقط .

وفى الفصل الأول يجد المؤلف البعد الخارجى لشخصية فؤاد حيث يصفه بالوصف التالى ( يجلس فؤاد بحذر وهو متأنق بشكل واضح ، حنديل فى جيب سترته ، ودبوس فى ربطه العنق ، يشد أكمام القميص الى الخارج ، يضع ساقا على ساق ، ويسوى كوية البنطلون ، ثم يتطلع الى جواره وحذائه ثم يتحسس شعره بكفيه من الجانبين ) (٢٣) ، من خلال هذا البعد الخارجى يصلحنا ميخائيل رومان ، اذ يدخلنا الى أعماق الشخصية ، فنرى شيئا مختلفا كل الاختلاف عن البعد الخارجى ، بمعنى ان الصدمة تأتى للمتلقى من خلال النقلة بين البعدين الخارجى والداخل :

فؤاد : ٠٠٠ أنا عمرى ما حبيبتك ، ولا فكرت فى الحب ، يوم ما جيت أفرج عليك زى التاجر ييحسب حسبتهما ، فاهمة ؟ وزنتك على القبانى زى الجزار ٠٠٠ سنك وجمالك وشهادتك وماهيتك (٢٤) .



ان فؤاد نموذج فذ للبورجوازي الصغير والذي لا يخلو طريقه من الزيف والوصولية والانتهازية ، ويرفض حمدي هذا النموذج البورجوازي الممثل في فؤاد ، فيثور في وجهه ويطرده من البيت ، رغم احتياج جمالات .

حمدي : ( هائجا ) اطلع برة . أنا صممت كل كلمة قالها لك . . . جمالات تتوزن ع القباني يا كلب ؟ ( برقة لجماليات ) زعلانه على ايه ؟ على حيوان عايز فضية ونجف ؟ الأصناف دي لازم ما تخشش أي بيت ، لازم تنطرد من العالم كله .

وفؤاد كانتهازى يتقرب من المدير ، ويختبر بأنه شخصية مهمة في العمل ، متكيف مع الايقاع العام ( المدير طول النهار : تعالى يا فؤاد روح يا فؤاد (٢٥) ، وفي الوقت الذي يتكيف فيه فؤاد الانتهازى ، يكون حمدي قد حدد لنفسه صورة واضحة المعالم لشخص على النقيض تماما ، فهو رافض ومتمرد وناثر على طبقة البورجوازية .

حمدي : . . . خلت الكارت ورحت الشركة ، واتعينت : بعشرة جنيه . وسألت قالوا لى كل سنة تزيد نص جنيه ، وان اتبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بيه . ودخلوني على المدير علشان يتفرج على . . . وبص لى من فوق لتحت . . . خنزير قاعد على المكتب . . . جلنط عمره ما قرأ كلمة مكتوبة . . . واللحم على صدره بالطن . . . وأفنديه لايسين حرير على اليدين والشمال ، قبل ما أوصل مكتبه قال لى امشى . . . وكرعت الرجل والوظيفة عمى ، كنت أطلع من الشركة جرى (٢٦) .

ان سلوك حمدي مختلف عن سلوك فؤاد ، فهو وجه آخر للعملة متناقض معه ، فبينما نجده حمدي يعبر من خلال الحوار السابق عن سخطه على الوظيفة والمدير ، والذي صورته بشكل بيروقراطي ، نجده فؤاد هو المساعد الأمين لنفس المدير فى نفس العمل .

ان حمدي لم يعمل بشهادته الجامعية لسبب لا نعرفه ، قد يكون لعدم وجود وظائف ملائمة فى ذلك الوقت ، أو زعمه هو نفسه فى الاشتغال بالفلسفة ، وبدافع من آلية العمل الذى يقوم به ، وفقدان الشعور لأية غاية أو قضية أو اهتمام ، فينتفع حمدي الى عالم المخدرات الوهمي الذى يرى فيه سلواه ، وحيث يستشعر وجوده ، أو ان شئنا الدقة فنقول اللحظات التى يفقد فيها الشعور بوجوده .

ومن أجل الحصول على وهمه الجميل ، والذي يحققه عن طريق المخدرات ، يختلس حمدي من الشركة ، حتى يتحول فى النهاية الى لص

يسرق كل ما تقع عليه يده من أجل الحصول على متعته المخدرة والتي تنتشله من عذابه ، وكان من نتائج هذا أن فصل حمدي من وظيفته ووجد نفسه في خضم التشرد والبطالة والضياع ، وانسحق بين حاجته للمخدر والفلاسه ، وتحت هذا الطحن يستدرجه تاجر المخدرات ومضان عارضا عليه العمل معهم في تهريب وترويج السموم ، مستغلا ضعفه وفقره ، ويفريه بالزواج من إحدى تاجرات المخدرات ليكون مجرد ستارة لحمايتها من عيون المخبزين وهجمات الشرطة ، ويرفض حمدي رغم تعذيب أفراد العصابة له ، لا يستسلم ، ومصر هذه القوة تتمثل في قصة حكاها له المعلم رمضان ذات أمسية مع المخدر ، وتتلخص هذه القصة في تمرد أحد المساجين السياسيين على شأوشه في السجن ، ولأنه أبى النفس مؤمنا مبادئه ، رفض أن يركع ، حتى بعد أن أشبعوه ضربا .

هذه القصة كانت بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن ، هي التي دفعت للتمرد على واقعه ، الذي كثيرا ما استسلم له أو هرب منه ، ان هذه القصة هي القصة التي أنقذته من السقوط النهائي في براثن تاجر المخدرات والتي جعلته يرفض توقيع وثيقة الزواج ، صارخا في وجه المعلم : لا .. ده اللي عنده سل ماوكش . وكانت هي التعبير الأخير والصامد صمود ذلك السجين السياسي ، والتي استثار غضب المعلم رمضان ، كقوة قاهرة ومستتلة مثلما استثار السجين السياسي شأوشه داخل السجن .

ان هذه القصة والماتلة في خياله هي التي أعادت توازنه الداخلي ، وقبل نهاية المسرحية تشعر بنماء هذه الإرادة وبما يتبعها من تصالح روحي ، حيث يتجاوز اليأس والضياع متطلعا الى هدف أسنى يود لو يجده ويعمل على تحقيقه .

حمدي : أنا والله ما ضعفت ولا ساومت ، ولا كنت بادور أبدا على لفة ، أنا كنت بادور على الايمان كنت بادور على هدف .. وأنا حلاقي هدف ( يبيكي ) لازم الأقي هدف .

لقد كان حمدي فاقدا لكل شيء ، لتوازنه مع نفسه ومجتمع ، ولم يكن عالم الحلم والوهم ، الذي تتيحه المخدرات ، الا العالم الذي يحقق فيه توازنه النفسي وتكامله الاجتماعي ، ولكن قصة السجين السياسي مصطفى البكري قد أبطلت فيه إرادته ، فتقدم حمدي ليقف من جديد على قدميه ، لقد أدرك خطأه وتأكد من سر عذابه ، وسار في النهاية شوطا كبيرا نحو الخلاص .

ويتجسد الصراع في المسرحية على أكثر من مستوى ، المحور الأول يتمثل في علاقة حمدي بمجتمعه الصغير ، بأسرته ، ومع أبيه على وجه

التحدي ، والذي يكره حمدي غرور الأب وجهله ، فيقول لأخته :

حمدي : ... ليه ما تقوليش بأكرمه للدرجة دي ، كان غبي ومغرور ،  
هل قد ما كان يقرأ كان يكره المعرفة كراهية الموت .. قال :  
حاوديك التجارة الثانوية علشان تساعدني في البيت . قلت له :  
وديني ثانوى زى ولاد الشارع وأنا أساعدك في البيت . قال : لا .  
قلت له : كلمة صغيرة قلح الحزام واداني علكة (٢٧) .

ولا تتوقف كراهية حمدي لأبيه عند هذا الحد ، ووصفه بالقروور  
وكراهيته للمعرفة والتمسك برأيه بديكتاتورية ، بل يكشف نفاق أبيه  
والذى يبادل نفاق طبقة باكملها ، هي طبقة البورجوازية والتي يفضحها  
حمدي .

حمدي : يوم ما نجحت ، أبويا أعطاني ثلاثة صاغ ، وبعتني عند ثابت  
بك في المتبة ، علشان يشحتني المصروف زى كل شهر ، وقال  
لى : قلله انك نجحت علشان يدبك البقشيش . بقشيش ، سألني  
الكلب التركي على النتيجة ، قلت له : لسه ما طلعش ، حط ايده  
في جيبه وطلع الاتنين جنيه واداهم لى ، وتله السفرجي وقال له :  
خذ الولد عشيه في المطبخ (٢٨) .

وحمدى هنا يرفض انسحاق أبيه ، يرفض نفاقه ، وتحتج جمالات  
وتحاول أن تسترضى حمدي ، لأن الولد على كل حال قد مات ، ولكن  
حمدي يصحح مفاهيمها ، ويصرخ فيها قائلا :

حمدي : أنا يا حبه زيك ويكن أكثر منك ، لأنى باعطف عليه كمان ،  
بس النهارده أنا معلق في مشنقه ، واللى متعلق في المشنقه  
ما يقدرش يتناق ولا يكذب ولا يجامل (٢٩) .

من أجل هذا كله كره حمدي النفاق والكذب والمجاملة ، فحمدي  
صريح ومفرط الاحساس بالكبرياء ويخجل من العيب ، وأبوه منافق  
شحاذاً ، ويكره حمدي تسوله ، وفي نفس الوقت يطفئ عليه رغم الكره  
الذى يكنه له ، فهو يعرف لماذا يتسول الأب لكنه لا يمتلك القدرة على  
الفعل .

ان حمدي كان يتمنى أن يكون الأب شجاعاً متحدياً لا يتحني  
ولا يخاف من مواجهة الحقيقة ، مثل حمدي تماماً الذى يرفض أن يتنازل ،  
ولهذا تحمل قلداً كبيراً من الرفض لكل أنواع الاستلاب ، مع رفضه  
لمنطق أبيه ، والذي تم في الزمن الماضي ، أى قبل الزمن الفعل للمسرحية ،

وما موقف حمدي ورفضه الاجتماعي الا ردود أفعال لصراعه السابق مع أبيه .

وهناك في المسرحية وفي الزمن الحاضر صراع حمدي مع فتحي طالب الطب وشقيقه الأصغر ، فكلاهما أيضا يقف على أرضية مختلفة عن الآخر .

فتحتي يفهم الواقع من خلال نظرة مثالية ورومانسية ، وقاصرة عن ادراك الجوهرى في الانسان ، أو بمعنى آخر عن ادراك انسانية الانسان ، فهو يستخدم العلم بشكل غير انساني ، فالعلم يعنى لديه التسلط - كما أن فتحي لقصر وعيه بمتناقضات الواقع لا يستطيع أن يدرك عذابات حمدي ، انه في الأساس خارج التجربة التي يمانئها حمدي ، ولأنه قاصر الفكر فإنه محدود التجربة وعكس حمدي تماما المجرب في الحب وفي العمل ، وفشل في كليهما ، لكن التجربة صقلته وخرج منها أكثر ادراكا ووعيا .

بينما فتحي لا يزال على عتبات حياة جديدة ، لم يشأ بعد ، فهو ينطلق الى الأمام شاعرا مستقبلا دون معاناة ، فلم يتحمل مسئولية الأسرة والبيت بعد وفاة الأب ، وترك الحمل كله على شقيقه حمدي الذي يمانئ عذابات نفسية وجسدية مروية .

فتحي : لا . انا حاليتمك بالقوة .. المختلين الى زيك ييستخدموا الثقافة سلاح يدافعوا بيه عن انحلالهم ، لازم يتحجر عليهم ، لازم يتأدبوا ويتحطوا في السجون وينضربوا .

حمدي : واحد زيك استخدم نفس الطريقة دي ، وقلت له لا ، وكن ممكن أموت وانت كمان حاقول لك لا ( ٣٠ ) .

ان فتحي يتفق هنا مع المعلم رخصان تاجر المخدرات في مسألة استخدام القوة ، لسبب بسيط قد يتضح في عدم ادراك فتحي لأزمة شقيقه ، فهو يرى أن الأزمة تتمثل في تكوين حمدي الشخص ، ولا يرى البعد الحقيقي للأزمة ، لأن أزمة حمدي أزمة وضع اجتماعي غير صحيح ، مختل وفاسد ، وحمدي أحد ضحاياه . ان فتحي لا يرى في أزمة حمدي شموليتها ، بل ينظر بوجهة نظر قاصرة على أنها أزمة شخصية ، وهنا يتأكد عدم ادراك فتحي لهذه الأزمة التي يفصح عنها حمدي قائلا :

حمدي : ... حارجع على العالم تانى زى الوحش . العالم الحقير اللي طول ما انت ماشي يديك أواخر .

البس بلبه وكرافته وقميص ، اشتغل ماسكرش ،  
وماتقلمش على قهوة ، وماتلمش قمار ، وماتروحش للسبات  
البطالين ، وماتاكلش كل يوم كسباب ، وفر قرش لليوم  
الأسود ، اتجوز وأجر لك أودتين ، وخلف عيال واشحت  
بيهم ، نافق واكتب وجامل وأوعى تقول الحقيقة ، العالم  
سلبنى حريتى وسحق شخصيتى ، علشان أنجح لازم أكون  
زى الناس التانيين (٣١) .

من هنا يدرك حمدي أن الأزمة التي تطحنه هي أزمة طبقته ،  
وطريقة نظرتها للأشياء وللحياة ، وقد كان لأسرة حمدي أثر واضح في  
تشكيل أبعاد مأساته الخاصة ، فيمكن القول انه ضحية طبقته .

جماليات : ماتقاطعنيش ٠٠ لأنى ماخلصتش كلام : ٠٠ انت ضمت يوم  
ما سمحت لامرأة لي ولأمك ولحسنية اننا نتدخل في حياتك  
ونرسمها لك .

حمدي : لا أنا ما سمحتش لحد أبدا انه يتدخل في حياتي ، وانتم  
المسئولين عن كل اللى جرا لي (٣٢) .

لقد ساءت العائلة البورجوازية ، في تشكيل مأساته الخاصة ،  
وأصبح يرى التصرفات المائلية من زاوية مأسوية ، حيث أدرك أنه غير  
قادر على القيام بمتطلبات العائلة .

حمدي : ٠٠٠ ٠٠٠ طبق الخضار لما كنت موقف بإيجيه فلوسه ، كانت  
ماما تحط فيه حنتين لحمه ، دلوقت حته واحدة ، والحته يوم وراء  
يوم بتصغر .

الأم : أنا ! حرام عليك يا ابني .

حمدي : وجماليات ! لأن جمالات مظفة تقدر تمثل ، بتجيب لي حاجات  
كثير وتديني فلوس ٠٠ لكن في كل مرة تقول عن الفلوس وقعت  
والأضاعت (٣٣) .

لقد أحس حمدي أن أسرته جميعا تتآمر ضده ، وهذا الاحساس  
انما يعكس عذابه تجاه موقف الأسرة من أزمته ، بالإضافة الى فضع مفاسد  
طبقته وأمراضها ، والتي تضيق فيها آدمية الانسان ويقدر من خلال  
ما يحصل عليه من أموال ، واذا كف ، ضاعت أهميته وتلاشت قيمته  
وتحول الى كم مهمل .

والأم نفسها كجزء من هذه الطبقة كان لها دور كبير ، دون وعي منها في شل ارادة حمدي ، عندما لم تواجه بحقيقة الأمور ، ولم تتدخل لئلا من تخليق الحشيش وتعاطى الأفيون ، وبموقفها العاطفي المنمر ، والسلبى ، ساهمت في تكوين لزمته .

حمدي : اسكتي ، أنا قلبى مليون ، من يوم ما اترفت وانتى عماله تدينى فلوس ، بمعنى صيقتك علشان تدينى فلوس ، اكنتى العيال علس وعملتى جميعات علشان أشتري أفيون ، وكل الى عملتية اجرام فى اجرام ، لو فيه عدالة انتى الى كان لازم تمنذبنى النهاردة مكانى (٣٤) .

ان صمت الأم تجاه أخطاء حمدي قد ساعد في انهياره ، وهو موقف قريب الى حد كبير من مؤامرة الصمت التى مارستها زوجة ويلي لومان فى مسرحية وفاة بائع جوال لأرثر ميللر ، ويعترف حمدي بهذا الموقف وهذه العلاقة التى تقترب من العلاقة المرضية بين الأم وابنها .

يقول حمدي لتاجر المخدرات رمضان بعد سهرة مخدرات طويلة :

حمدي : أول ما أمسك الجوزة فى ايدي ، والا أحط حنة أفيون فى بقى الاقوى جوز عيون واسمين مفيش أحلى من كده يقعلوا باصين ليه وما يتكلموش . والنظرة كلها حزن واستفائة . ولو دقت ٠٠٠ لو هربت واستخبيت وراء اليم ، لو تحت مسايح أرض ومهما كلمتهم ، مهما زعقت ، والا شتت ، أبدا ما يتكلموش ولا يزعلوش قبلانى (٣٥) .

الى صراع هذا الذى يمارسه حمدي مع أمه ، أحب هو أم كراهية ؟ فى هذا الجانب من الصراع لم يبرزه ميخائيل رومان فى المسرحية ، وقد يكون موقف حمدي مع أمه اشارة الى ادانة الطبقة البورجوازية والتى تمثل سلوكات الأم بسليبيتها وانهزاميتها ، ادانة صريحة لهذه الطبقة .

ويتمثل المحور الثانى فى الصراع الذى يمارسه حمدي فى صراعه مع الآلة كنوع من الاغتراب التكنولوجى ، لذلك فهو يرفض أن يتحول الى رقم أو الى شئ يعمل على الآلة ، والآلة تشكل محورا أساسيا فى حياة حمدي فهو يرفضها ، ويشعر أنها سجن له . وأنها علوه .

ويذكرنا اغتراب حمدي تكنولوجيا عن الآلة الكتابية ، ببطل مسرحية الآلة الحاسبة للكاتب الأمريكى المر وايسى ، اذ يذكرنا بتمرد شخصية ستر صفر

ان حمدي الى جانب اغترابه التكنولوجي ، واغترابه الاجتماعي ، نجده ايضا يتمرد على العمل وعلى تقاليد الشركة التي يعمل بها ، انه يرفض أن يتحول أو أن يتحول الى مسخ ، لقد بدأ هذا التمرد منذ اللحظة الأولى التي واجه فيها حمدي مدير شركته ، والصدمة التي خلفها هذا اللقاء .

ان هذه الطريقة الانسانية التي عامل بها مدير الشركة ، حمدي الموظف الجديد والصغير عند أول لقاء والقسوة التي سبقت شخصية حمدي منذ اللحظة الأولى ، تذكرنا الى حد كبير بموقف ماتيلدا الأرستقراطية ، ابنة الرأسمالي صاحب الناقلات تجاه يانك الوقاد ، في مسرحية الفرد الكثيف الشعر للكاتب الأمريكي يوجين أونيل ، عندما صرخت ماتيلدا أثناء رؤيتها ليانك : ابعدا هذا الفرد عني . لقد طعن يانك في انسانيته . وكذلك طعن حمدي في انسانيته ، عندما التقى بالمدير لأول مرة فلم ينظر اليه ولم يتحدث معه ، بل طرده فور دخوله للمكتب ( قبل ما أوصل مكتبه قال لي امشي .. وكهرت الرجل والوظيفة عني ) ( ٣٦ ) .

لقد شعر حمدي كمثقف حساس بعجلة المجتمع تتحرك تجاهه لتسحقه وتضعه في الخانة ، لقد أدرك أنه تحول من انسان يكتب على الآلة ، الى آلة تكتب على الآلة ، ان الاحساس بالاغتراب ، عامل هام في تشكيل مواقف حمدي الرافضة لعمله الآلي ، واجساسه بعدم انسانية العمل ، وانه مجرد ترس صغير في عجلة الانتاج الرأسمالي والتي تحول العمل الانساني الى شيء تافه .

حمدي : اكتب اكتب ، خبط يا حمدي بصوابك المشوه على الماكينة ، اكتب ما تفكرش انت بتكتب ايه ، والا بتكتب ليه ، مات صوابك وتعالى ، ارمي مخك في الزبالة وتعالى ، انت بتاخذ ماهية علشان تكتب بس ( ٣٧ ) .

ويرى أمير اسكندر : ان فكرة الاغتراب هي الوجه الآخر للعملة اذا اتفقنا على أن الوجه الأول هو فكرة الانتماء ، او على الاصح البحث عن الانتماء ، وفكرة الاغتراب في مضمونها النفس ، هي تصدع النحن ، وهي الحالة النفسية السوية التي يجب أن تنظم الفرد في سلك الجماعة ، وتصدع النحن يعني انهيار التكامل الاجتماعي بين الفرد والآخرين ، ووقوف الأنا وحيدة معزولة يسيطر عليها التوتر والاضطراب ( ٣٨ ) .

ان حمدي لا يزيد أن يكون كغيره مجرد فرد من ضمن التطلع الكبير ، انه مختلف حرص على هذا الاختلاف ، فهو تأثر على المجتمع الانساني

والوضع الاجتماعي ، ثائر على الإنسان كحيوان لا مفر له من الانتظام فيه أسرته ، والتضحية بما يملك في سبيل الجماعة ، ان حمدي ثائر على الزواج والانجاب والسجن في شقة صغيرة ، ثائر أيضا على الآلة التي تستلبه وتستعبده ، لذلك فهو يقف وحيدا غريبا منعزلا ، وانطلاقا من احساسه بعدم الانتماء ، فان أول محاولة لهروب من واقعه ، عندما تعرض عليه ، يقبل عليها كأنها العلاج الذي يخلصه من همومه ، فلقد لجأ الى ادمان المخدرات على يد الشاعر الذي حضر الى الشركة ذات يوم ، وقبل ذلك أيضا قرا كتابا عن الله ، دفعه الى الكفر بكل شيء .

ان حمدي معادل في ضياعه ، للشاعر الذي علمه المخدرات ولم يعلمه الحكمة ، وكأنها إشارة من المسرحية الى ضياع النبوة والايان بالهد ، في ظل اعتراء ظروف حضارية غام فيها الطريق في دخان الهروب من الواقع ، وضاع في اثره المثقف المقهور الذي لم يعد يؤمن بشيء ، وكان حمدي بطلي ميخائيل ورومان كان يتنبأ بجرح النكسة في ١٩٦٧ .

حمدي : قالوا لي عن السجائر .. على الملاهي ، الخمر والهلس والقباد ، الكل جربته ولقيته : كلام فارغ ، عشى هو ده الي أنا عاوزه .  
لغاية ما وقع في ايدي كتاب وقريته ، وياورجتي مافريته ، آه ، كان يوم أسود الى قريت فيه الكتاب .

فتحي : كان عن ايه ؟

حمدي : كان عن الله (٣٩) .

لقد قرا حمدي الكتاب ، وبعدما فقد ايمانه ، لقد نسي كل كلمة في الكتاب ومعها نسي كل ايمانه .

ان شخصية حمدي في مسرحية الدخان ، كشخصية فنية تشابه الى حد كبير ، على مستوى الواقع شخصية الكاتب المسرحي السوري غريغوريس منتروديرج ، الذي نسي ايمانه واعترب عن مجتمعه وفقد الاتصال به .

كما ان شخصية حمدي تذكرنا بالبطل الخلاصي الذي يشعر بعدم انتمائه ، والذي يرسم لنا روبرت برومستين ، صورته بقوله :

ان البطل الخلاصي ، هو انسان عال « سوبرمان » يجمع بين صفات الرجل الشرير والرجل الطير ، بين صفات رجل يقف على عقيلة ، ورجل يقيم كنيسة ... الله طريد القوانين



يشن الحرب على المجتمع ويسعى إلى الاشباع التام بعيدا عن القوانين المصطلح عليها ..... ان البطل الفلاص بالاختصار يشعر بأنه ملعون ، ويستمد تعديه وقوته من أعماق يتابع الشر .. ، وبوصفه فاعلا للشر ، يريد أن يقتل الدين ، ويمحو النظام القديم ، وبوصفه فاعلا للخير يريد أن يقيم نظاما من عنده هو .. وهو مثل بروميثيوس يتعطي السمعة في سبيل الإنسان .. يقول أن يضع قوانين جديدة ، ويقيم نفسه كمنقذ لديه وسيلة الخلاص (٤٠) .

ان مشكلة أبطال الاغتراب هي في الحقيقة تمثل مشكلة معظم المثقفين في معظم بلاد العالم الثالث ، اذ يسعى ذاته ولا يكتفى بالوعي ، بل يجاهد في سبيل خلق هذه الذات ، ويتمثل هذا في مظاهر الاحباط والاغتراب الذي يعيشه المثقف والذي يعاني من التبعية . ومن هنا يكون دور المثقف هاما وحاسما لاعادة صياغة مجتمعه والتحرر من التبعية ، وتحقيق العدالة الاجتماعية وتجاوز الاغتراب والعمل على تثقيف وتعليم الشعوب كي تمارس حياة ديمقراطية حقيقية .

لقد فقد حمدي انتسابه الاجتماعي ، وإيمانه الديني وأخذ وحده يواجه العالم كله عاريا ، أعزل ، وأصبح ميتا على قيد الحياة شغله الشاغل أن ينتقم من الناس جميعا ، من طبقته ، من كل من دفعوا به إلى هذا المصير لقد أقسم أن يصنع المستحيل كي يتخلص من سم المخدرات ، ومن تبعيته المرضية لها ، ومرة ثانية يعود إلى دنيا الناس ليقصص عنهم .

حمدي : خارج على العالم ثاني زى الوحش ....

ولكن هل استطاع حمدي أن يواجه العالم ؟ لنر أولا كيف واجه المعلم رمضان تاجر المخدرات الذي قهره بسومه ، والذي يعد المحور الثالث في الصراع .

ففي الوقت الذي أصبح فيه حمدي مدمنًا للمخدرات ، نجده قد فقد جزءا كبيرا من إرادته ، ومن كرامته أيضا ، دفعه هذا الفقد إلى الاحساس باللامبالاة ، ولكن بعد أن أدرك أن هناك قوة ينحدر إليها نتيجة الادمان ونتيجة سلبيته ، تحرك تجاه الموقف الإيجابي بعد أن منح قصة السجن السياسي ، وهنا يكون حمدي مستعدا لاتخاذ خطوة أكثر فاعلية نحو ذاته .

حمدي : ٠٠٠٠ حاققتله ( يعلو صوته بسرعة ) حاققتل الكلب الى حطم  
حياتي ، الكلب الى جاب الحشيش والأفيون والحقن لغاية البيت ٠٠  
حاققتله الكلب رمضان ٠٠٠ الليلة حاققتل الجبل دم (٤١) .

وقد يكون في هذا الموقف بعض سمات الميلودراما في شخصية  
حمدي كما يزي الدكتور على الراعي (٤٢) ، ولكن البطل مهذب في الواقع  
— كسمة للمثقف المتهور والمهذب دوماً والتي تتردد كثيراً في بعض كتابات  
كتاب المسرح المصري ، والمثقف المتهور قد ينساق الى فترة ، ولكنه يتدارك  
سوء موقفه فيرفض — وهذا التهديد هو الذي يخلق ما نسميه اليوم  
« بالاثارة » (٤٣) ، فحمدي مهذب من المعلم رمضان والذي يعد أحد محاور  
الصراع ، بل هو محور رئيسي ، لأن على أساس هذا الصراع وهذا التهديد  
الذي يخلق الاثارة ، يتطهر البطل من الذلة التي وقع فيها ، وهي اذماته  
للمخدرات ، اعتقاداً منه بأنها الخلاص ، وبأنها ستنتقله الى عالم وردي  
مقبول ومحتمل :

رمضان : ( يمسك حمدي من خناقه ) اسمع ياواد ٠٠٠٠ بكره الصبح  
تكون العشرين جنبه عندي ، والا أقطع خبرك ، ولا أخلى الدبان  
الأزرق يصرف سكتك .

حمدي : بكره ٠٠ خليه يومين والا ثلاثة على ما أتدبر .

رمضان : ( ينقض عليه ) اسمع يا ابن ٠٠٠ ، أنا ياخذ الفلوس دي أودعها  
للمعلم الكبير ، ولو تأخرت عليه يوم ، حكومتك كلها ماتتقروش  
تحميني ٠٠ فاهم ؟ حانديج في القطم واندفن ولا مين دري ولا مين  
سمع ، ادفع خستاشر بدال عشرين وأنا أكمل لك ٠٠ والله على  
كل حال احنا مستنيينك (٤٤) .

ويمتلك حمدي قوة الإرادة التي كانت مفقودة في فترة تعاطيه  
للمخدرات ، فيمتلك القدرة على قولة لا . لقد قالها قبل ذلك في  
الوظيفة ، وقالها لفؤاد زوج أخته الذي يريد أن يزنها على ميزان القبانى  
كسلطة ، وقال لا لتفريقه طالب الطب الذي أراد أن يخرج من أزمته عن  
طريق التهديد .

وما هو حمدي يقول لا للمعلم تاجر المخدرات ، عندما ضغط عليه  
ليتزوج بالقوة من إحدى تاجرات المخدرات وليكون مستاراً لها ، لقد تحول  
حمدي لأنه أدرك أن سقوطه هذا سيجره الى جريمة ضد نفسه ضد  
مجتمعه ، وتحول الى إنسان يحاول أن يجيب عن السؤال ، ( أنا واقف  
فين وفي صف مين ) ومع ذلك لم يمتلك حمدي القدرة على الفعل رغم وعيه

الواضح بالأسباب والمسببات ، وإدراكه بأن الثورة إن لم تتحول إلى فعل ثورى ، أصبحت مجرد نوع من السخط العاجز والانفعال الفاضل ، وهل السبب يرجع إلى أعضائه المريضة ، أم عجزه الجنسي نتيجة ادعائه المخدرات ، أم ارتباطه بأمه وأخته ، وتركه زوجته حسنية ؟

إن لهذه الأسباب جميعها دخلا بمأساة البطل ، وإن لهذه العوامل أثرها المباشر فى نفسه عن طريق ردود الأفعال التى يعيها تجاه صراعاته مع الجميع ، مع أبيه من قبل أن تبدأ المسرحية ، وأمه وأخته وأخيه وزوجته ومدبره فى العمل والمعلم رمضان ، بما يؤدى ذلك كله إلى اغترابه على أكثر من مستوى .

لقد استطاع حمدى على الأقل أن يحاول فى تخطى هذه العقبات التى وقفت فى طريقه ، وأولى هذه العقبات سطوة تأثير العائلة ، وسطوة تأثير المعلم رمضان ، فعلمنا انتصر حمدى على رمضان ، انتصرت إرادته القوية بعد معاناة كثيرة من أجل التخلص من سيطرة المخدرات عليه ، واستعبادها له .

لكنه رغم ذلك ظل يبحث عن هدفه ويختار طريقا محددا بعد أن عاد يمتلك قوة الإرادة أمام استعباد الأفيون له .

حمدى : ( يخرج عود نقاب ويذيب الأفيون فى القهوة ببطء )  
حسنية : عنك أنت .

حمدى : لا . دى من الطقوس - طقوس عبادة إله اسمه الأفيون ( يرمى عود النقاب : ثم يقترب بالفنجان من قهقه حتى لا يصبح بينه وبين شفتيه إلا القليل ، يفيض على وجهه حزن عميق ، ثم حقد ومرارة ، ويبطئه شديد يعود بالفنجان دون أن ينبو له ، يمد يده إلى أقصاها ، ويسكبه على الأرض ) ( ٤٥ ) .

لقد استطاع حمدى أن يهزم كل أنواع الاستعباد التى قهرت جسده وروحه والتى كانت سببا فى عذابات وهروبه واغترابه ، ولكنه لم يكتشف حتى نهاية المسرحية ، الطريق لحياة أفضل صحة ، فتنتهى المسرحية ومازال حمدى وحيدا يبحث عن هدف حياته .

حمدى : مفيش حل وسط - مبقاش حل وسط ، أنا واقف فى وفى صف مين ؟ ( يحزن عميق ) مفيش حل وسط ( يتجه إلى الجمهور ) أنا والله ما ساومت ولا خضعت ، إنما كنت بأبحث عن الإيمان ، كنت بأدور على هدف ( يكاد أن يبكى ) وأنا حلاقى هدف ( ٤٦ ) .

أن حمدي كبطل تراجيدى صغير يحمل فى داخله أكثر من نقطة ضعف وكلها تؤدي به إلى الخطأ المأساوى ، فعندما اعتقد بأن الأقيون هو الملاذ والراحة حرب اليه بإرادته ، وباختياره فلم يجبره أحد قهرا على تناول المخدرات ، لحمدي ضحية قدرته على الاختيار ، وهو المسئول ، ولقد اختار طريق المخدرات ، ولقد أخطأ فى الحكم ، إذ ظن أن المخدرات هى الطريق الأصوب ، وأدرك بعد فوات الأوان أنها أحد الموقفات لحريته مثل بقية الموقفات التى صادفته فى واقعه .

ومن هنا يقوم حمدي بشن الحرب على الأقيون الذى أعاق طريق حريته ، والذى قضى على قدرته على المواجهة ، وتكون قصة السجين السياسى بمثابة لحظة التنوير لدى بطلنا حمدي والتى أعطته دفعة روحية أنارت له طريقه فصمد ضد ارهاب المعلم رمضان ( الذى عنده سل ماركشى ) .

أن حمدي بثورته على الواقع ، وإن كانت ثورة مستحيلة ، لأنه لم يكن مؤهلا ولا مسلحا للقيام بهذه الثورة ، لقد أراد بشكل رومانسى أن يغير النظام ، فكسره النظام ، بل سحقه النظام ، ويتمثل الخطأ هنا فى تصديه لمركة غير مؤهل لها ، إذ تصور أن التغيير الاجتماعى يحدث بطريقة سحرية ، لقد تجاوزت ثورته الحدود المقولة ، من ثورة على النظم الاجتماعية والاقتصادية ، إلى ثورة على الوضع الانسانى ذاته ، فتخطى وانهمز .

إننا نلاحظ بعض الجوانب المأساوية فى شخصية حمدي بطل مسرحية اللسان ، ولكنه رغم ذلك لم يرق لمستوى البطل التراجيدى الكامل ، رغم وجود الخطأ المأساوى ، وتوافر عناصر الصراع التى يواجهها البطل ، وإن كانت واقعية غير غيبية ، لكن النهاية التى انتهى بها ميخائيل رومان المسرحية ، ليست نهاية مأساوية ، وذلك راجع إلى أن شخصية حمدي ليس لها وضع واحد تستقر عليه ، كما يقول الدكتور على الراعى :

فهو دون كيشوت يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس . وهو الثائر الرومانسى الذى يصر أن يبلغ أقصى الحدود - سخطا على الأرض ومن فيها ، وما فيها ، وعلى الوضع الانسانى كله ، بل على الكون وما حوى ، وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام والذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة ، وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه ، ويعرف طريق الخلاص منه ، حمدي هو كل هؤلاء ، وليس أيا من هؤلاء (٤٧)

والواقع أننا قد نشفق على بطلنا عندما يسقط ، ولكن سقوطه لم يدم ، فالبطل يدرك عيوبه وتواقصه ، ويحاول اصلاحها . كما أن سقوط حمدي لا يتبعه نهاية مأساوية - باستثناء الارتياح النفسي وعندما تخلص من استعباد الأفيون له - ، ومن ثم لا نستطيع أن نطلق على حمدي بطل الدخان بطلا مأساويا كاملا ، لأن به بعضا من الجوانب المأساوية ، واختفت الجوانب الأخرى .

إن مأساة حمدي ليست فقط ، تعبيرا عن ضياع المثقف واغترابه ، فقط بل هي مأساة طيقة بأسرها . « فالعصر الحديث ليس عصر الأشخاص المتميزين المحنود الملامح ، بل عصر الفرد الضائع في غمار الناس . إن الفرد في عصرنا لا يمكنه أن يطمح في اخضاع العالم لقوة شخصيته ، ولذلك فهو فرد بلا ملامح . وعندما تعطيه وجها أو اسما ، فنحن نعطيه شيئا لا يقدم ولا يؤخر في وجوده (٤٨) » .

إن المسرحية قد كشفت أهمية الربط الفني بين المأنة في الواقع الاجتماعي ، المتجسدة في معاناة الجماعة ككل ، ولأن « الفرد نتاج حمى للبيئة المحيطة ، فإن الخير والشر يكمنان في المجتمع ، وليس في البشر » (٤٩) . ففي مسرحية الدخان يمثل الشر في مجتمع حمدي ، والذي لم يكن شريرا بطبعه ، بل هو « يحاول أن يقيم توازنا بين الفعل والحرية ، هذا الحلم الذي مازال أجمل أحلام الانسان ، وأجمل ما وعد به » (٥٠) ، ولكن حمدي بطل الدخان يفشل في أن يقيم هذا التوازن ، وهذا أيضا خطأ مأساوي . لأن حمدي يبحث عن شكل ما من أشكال الحرية ، ويحاول أن يحقق ذاته من خلال محاولة الحصول على هذه الحرية ، لكنه يفشل في الطريق للوصول إليها ، فيحاول أن يعيد حساباته ، وأن يقيم نفسه بعدل ، ويكون دماره في هذه المحاولة « مين أنا ؟ وايه أنا ؟ .. وايه إلى حايحصل للعالم لو مت ؟ مغيش ، أنا في السوق تمنى خمستاشر جنيه .. ايوه أنا رخيص خالص » (٥١) . وحول هذه النقطة يقول آرثر ميللر :

لما ما ثبت أن المأساة نتيجة لرغبة الانسان في تقييم نفسه بعدل ، فإن دماره خلال تلك المحاولة يترك على وجوده خطأ أو شر في بيئته . وهنا بالضبط تكمن الاخلاقية المأساة ودروسها . فاكتشاف قانون اخلاقي وهو جوهر المأساة ، ليس أبدا اكتشافا لأشياء مجردة أو ميتافيزيقية .

إن الحق في المأساة شرط للحياة ، يمكن للشخصية الإنسانية من خلاله أن تزدهر وتحقق ذاتها . لما النطق ، فهو

التوفيق الذى يكبت فيه الانسان ، ويسد تلقى عاطفته  
وغريزه المبدعة .

ان المأساة تنور . وهكذا يجب ان تفلح ، عندما تشير  
باصبعها البطولى الى علو حرية الانسان . وهنا يغدو الاندفاع  
نحو الحرية ، الصفة التى تسمو بنا ، والتساؤل التورى حول  
البيئة المستقرة هو ما يخيف . فليس هنالك من شئ يمنع  
الانسان العادى من افكار وافعال كهله (٥٢) .

وهكذا تكون محاولة حميدى فى الدخيان ، أن يقيم نفسه بمعدل ،  
مكتشفا أن الشر فى بيئته ، مما يدفعه للثورة على هذا الشر ، ولكنها ثورة  
مستحيلة ، لأنه اوانسان مقترب ، وهنا يكمن الخطأ فى ممارسته للثورة ،  
مخفى عليها منذ البداية ، لأنه غير مسلح بأسلحة الثوار ، فهو مقاتل  
رومانسى أعزل ، يواجه واقعا شرسا ، اغترب عنه حميدى ، وتصارع معه  
لتقويضه ، وتقويض نظامه التحكمى ، رغم ما تحمل من مماناة .

لقد صورت الدخيان ، الحياة بما فيها من متناقضات محيرة ، وهى  
تسمى فى نفس الوقت الى توسيع ادراك المتفرج ، وتمكينه من رؤية  
الجوانب المتعددة للأشياء ، حتى يرى الأشياء على حقيقتها ، فعليه أن يصل  
الى مستوى معين من الموضوعية ، وهو أمر شاق ، ما يكاد يقتضيه أحداث  
المسرحية حتى يتمثل نفسه فى البطل أو غيره من الشخصيات ، فضيق  
الزاوية التى ينظر منها الى أحداث المسرحية ، ولا يرى الا جانباً واحداً من  
المشكلة ، وهنا ربما يفقد المشاهد أو القارئ حساسه للبطل . وحتى يضمن  
الكاتب مشاركة المتلقى ، يلجأ الى المتناقضات ، يمرضها جنباً الى جنب  
بطريقة معينة ، فيروح مثلاً يظهر البطل فى موقف يثير الإعجاب ، ثم يظهره  
فى اللحظة التالية فى موقف آخر يثير السخرية منه ، فلا يكاد المتلقى يبكى  
مع البطل ، حتى يضحك عليه أو يشتمز من سلوكه . . تماماً كإبطال  
الكوميديا السوداء .

ولأن التراجيديا قد ماتت واندثرت فى العصر الحديث ، فإن الجمهور  
البورجوازى يفضل طابعاً توفيقياً لأخلاق الطبقة الوسطى ، كما يرى  
أرنولد هاوزر ، اذ يقول :

ان الطابع التوفيقى لأخلاق الطبقة الوسطى ونظرتها غير  
التراجيدية الى الحياة ، أدت الى جعل العالم الحديث يقلب  
للتراجيديا مادة أقل مما كانت تقدمه المصور السابقة للجمهور  
البورجوازى الحديث يجب ان يشاهد مسرحيات لها نهاية

صغيرة ، أكثر مما يجب أن يشاهد تراجيديات عظيمة لمحة  
بالألام (٥٣) .

إن حمدي بطل الدخان يتشابه مع شخصية بيرانجييه ، في مسرحية  
الخراتيت ليونسكو ، لقد بقي بيرانجييه وحده الإنسان الوحيد في عالم  
الخراتيت ، ليكون بمثابة الضمير الحي الواعي المستنير وسط كائنات  
مجهولة ، أرادت كلها أن تتشابه ففقدت آدميتها وإنسانيتها فإذا كان  
بيرانجييه يمثل عزلة الإنسان اليوم ، واغترابه ، فإن حمدي بطل الدخان  
يحاول أيضا ألا يتنازل أو يخضع منتحيا الى عالم الخراتيت .

لقد وضحت وتحدت قدرة الإنسان على ضوء النظريات والاكتشافات  
العلمية ، وبدأ الإنسان يعرف حدود طاقته ، وهو ما لم يعرفه أو يعيه حمدي  
بطل الدخان ، ومن ثم كانت سقطته ، وأصبحت بطولته تختلف عن البطولة  
التراجيدية القديمة . انه عبد للعادة ، والضرورة الاقتصادية والوعي  
الطبيقي .

فحمدي بطل من عامة الناس ، شخصية عادية وصغيرة ، يعاني كثيرا  
من نقائص الواقع المحيط به ، يعاني من التخلف الاجتماعي في مجتمعه .  
يعاني من رواسب الماضي بما فيه تخلف ، وآثار استعمارية ، « ومن ثم فإن  
موقفه على الأرجح . موقف الإنسان المتمرد على واقعه عاجز عن الانتماء  
له (٥٤) ، ونظن أن حمدي بطل الدخان هو نموذج للبطل البورجوازي ، به  
فيه من تناقضات يرفضها ، كما يرفض مجتمعه ، انه البطل المغترب ،  
بطل الكوميديا السوداء ، الدخان .





### ٣ - مسرحية بلدى يا بلدى • للدكتور رشاد رشدى

تتمثل مارجورى بولتون ، الى اى حد يجب أن يتمسك الكاتب  
بمعرفة التاريخ ؟

فالكاتب المسرحى الذى يكتب تمثيلية تاريخية ، لا يزال  
مطالباً باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية  
المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى  
لا تكون التمثيلية أقرب الى سجل اخبارى ، منها الى مسرحية  
بالعنى المألوف لهذه الكلمة (٥٥) .

فالكاتب المسرحى ، لا ينقل التاريخ نقلاً حرفياً ، ولكنه يختار منه  
الأحداث الهامة ، التى تشكل مراحل تحول فى حياة الأمم والأفراد ، على  
اعتبار أن الفن اختيار ، فانه يربط هذه الأحداث من خلال رؤية شخصية ،  
وموقف فكرى واجتماعى ، فتأتى صياغته ذات رؤية جديدة تحمل فى  
خطوطها المريضة أحداث الماضى بقدر ما تحمل فى مضمونها واقع الحاضر .

وعندما طرح رشاد رشدى مسرحية بلدى يا بلدى أمام جمهوره لم  
يتمسك بمعرفة التاريخ ، بل اختار الأحداث التى لها أهمية كبيرة من  
الناحية المسرحية ، فانه « لا يلزم أن تكون المسرحية التاريخية تعبيراً  
مستتراً عن أمور جارية فقط ، ولكنها أعمال تستمد قيمتها من محاولة  
اكتشاف جذور الحاضر فى الماضى (٥٦) » .

فمعظم كتاب المسرح عندما يلجأون الى أحداث الماضى ، انما فى حقيقة  
الامر يتحدثون عن الحاضر ، « فالحقيقة التاريخية ذريعة لاضفاء طابع

الاحتمال على الأحداث الجارية في المسرحية « (٥٧) ، على اعتبار أن الأحداث التاريخية قد وقعت فعلا ، ومن هنا يكون ذكر هذه الأحداث التاريخية قد أضفى عليها طابع الاحتمال . ولكن الادريس نيكول يرى رأيا مخالفا فيقول :

ربما يكون حافظ اختيار التاريخ مبعثه أنه لا اهل في  
الدنو من الصفة التراجيدية ، الا بتناول قصة من الزمن البعيد .  
فمن الواضح أن نفس الدوايح التي تقود بعض المؤلفين الى  
اختيار أحداث تاريخية فعلية ، تغرى آخرين بالاستدارة الى  
الأسطورة القديمة (٥٨) .

وتؤكد هذا الرأي ، وتتفق معه أوديت أصلان ، حيث تقول « ان  
الاحترام الذي تحس به تجاه الأبطال ، يزداد كلما ابتعدوا عنا ، فيجب أن  
تنظر الى الشخصيات المأساوية نظرة تختلف عن تلك التي تنحس بها عادة  
الشخصيات التي نراها عن قرب » (٥٩) .

وعلى هذا يكون الكاتب المسرحي محقا عندما يلجأ أحيانا الى التاريخ  
محاولة لاضفاء طابع الاحتمال على الأحداث والشخصيات ، كما أن نظرنا  
الى هؤلاء الأبطال الصابرين ، ستكون نظرة تقدير واجلال لهم كابطال  
مأساويين .

فالذا نظرنا الى مسرحية بلدى يابلدى للدكتور رشاد رشدى ، من  
هذا المنطلق ، فإننا نلاحظ ذلك الاسقاط السياسى الواضح ، رغم مايلجا  
الكاتب الى الابعاد الزمانى ، حينما يرجع بالمسرحية الى فترة الحملات  
الصليبية على مصر منذ ثمانمائة عام .

والكاتب يقدم المأساة على مستويين ، يحدث كلاهما فى الماضى ،  
فوقت المسرحية الأساسى ، أو حاضرها ، وهو ماض بالنسبة للمشاهد ،  
يتعرض لابعادين زمنيين من الداخل . فأحداث المسرحية التى يفترض انها  
الأساسية ، والتى نكتشف أنها مجرد اطار لتقديم النتيجة الأساسية ،  
تحدث بعد موت السيد البلى - بطل المسرحية - بمائة عام ، وبمناسبة  
مولده .

ثم يقوس بنا الرواة والمنشدون الى الماضى - فى داخل الماضى  
السابق - الى حياة السيد أحمد البلى ومأساته ، فى عمره .

ان مأساة البطل أحمد البلى ، ليست فقط مأساة فرد ، بل هي  
ايضا مأساة شعب ، فحياة السيد البلى هي رسالته ، ورسالته بقدر  
خصوصيتها ، هي فى نفس الوقت ، تحمل قدرا من العمومية ، يود لو  
يوصلها الى جوع الشعب .

والمحاولة في حد ذاتها ، ثم فشلها في النهاية ، هي المستوى الهام لهذا الجهد الزمني ، هذا من ناحية ، أما على المستوى الزمني الأول فإن المؤلف يقدم نفس الظروف ، وكأنه يقول إن التاريخ بعيد نفسه ، فأمام كل شخصية في الماضي ، شخصية أخرى تقابلها في الحاضر ، بل وتغلبها في الشكل ، والتسمية إلى حد كبير . أي أن المؤلف نوع على الشخصية في زمنين مختلفين لدرجة أنه أحيى نوع على شخصية السيد أحمد البدوي ، بشخصية مقابلة هي شخصية الفتى الهام ، أو البطل الثاني ، متولى .

ولدينا في المسرحية ، شخصية الملواني التي تسامت فوق حدود الزمان والمكان ، تتحرك عبر الأماكن والأزمان في المسرحية بحرية تامة ، شخصية لا عمر لها ، ينتقل من الماضي إلى الحاضر ، ويسقط على المسرحية نقية عامة يطلب عليها الأسى والجاهل .

ويبحث الملواني في وسط هذا الاجهاض والاحباط ، في وسط الظلام عن بلده الضائع في ظل التسبب والقهر ، وتكون في حاجة إلى رسالة النور ، فتجيء رسالة أحمد البدوي ، محاولاً أن يوقظ الهمم ، يريد أن يبدأ بتحرير الإنسان أولاً ، قبل أن يحرر الآخرين على الإنسان أنه يحرر نفسه ، فهو يقول لتلميذه متولى ، فتى القرية الهام الذي استمد بجيشه كبير ، وجاء إلى السيد البدوي يطلب الاذن منه بالسماح له بالتوجه إلى القاهرة ، ليخلصها من فساد وقسوة الوزير الامنى بهرق الذي يعيث في الأرض فساداً .

السيد البدوي : الجيش لا يكفي . . ربما استطاع تحرير الأرض من الفزاة ، ولكنه لا يمكن تحرير أصحاب الأرض إن شيئا ما قد انطلقا في قلوب الناس ويجب أن يشتمل ، عندئذ لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامكم (٦٠) .

وكما تنبأ السيد البدوي مبكراً ، بأن الظلمة إذا استمرت تعودتوا العين ، يقدم لنا رشاد رشدي الصديدي من المشاهدة ، يصور فيها الناس وعيونهم قد تعودت الظلمة ، فهم يقابلون صرخات الشيخ خلوصى الذي يحاول أن يشجعهم ضد بطش المليك ، والذي يحاول أن يفتح أعينهم على أنهم أصحاب الأرض الحقيقيين ، فيصرفون عنه إلى الفرجة على ألعاب الحماري أو اللعب ، والتي تثير الأعيبي التافهة اهتمامهم تجلب كلمات الشيخ خلوصى حول المستعمر الغازي ، وهذا كله يعطى رسالة السيد البدوي أهميتها وضرورتها ، بل ويضعها في مكانها الصحيح كشيء لا يهـ منه لا يقاط الناس . . ولكن فهم هذا الجو من الضياع تضييع الحقيقة .

**أبو الذهب :** ( بصوت غال موجهها كلامه مخلوصي ولكن كأنه يحث نفسه )  
افكرت الحلم ، كنا ناسن كثير في بيت كبير له سور طويل ، بصينا  
واقينا تمايين بتقفز السور وجاية علينا ، الناس لطبت خنودها ..  
قتلتهم . ما تخافوش أنا حاسم حرك حافركم .. قالوا لو عملتنا تيران  
أو قطط أو فيران برضه حيلعنونا .. قلت : طب بصوا .. بصوا  
لقوا نفسهم تمايين .. والي كانوا جايين ياكلونا وقفوا ساكتين  
محتارين ، ما احنا بقينا زيهن ، وماحش عارف مين من مين (٦١) .

فالصراع المتمثل بين فكرة السيد البعوى عن العدل والحرية والحق ،  
وبين الواقع المظلم الذى يعيشه المجتمع الاسلامي في مصر تحت قسوة الظلم  
الملوكي في الداخل ، والقهر الصليبي في الخارج ، هو نفسه الصراع  
القائم بين ايمان الشيخ قمر بدعوته ، وبين سقوطه في شرك القوية  
التمثلة في فاطمة بنت برى . وهو نفسه الصراع بين حلم متولى في الحرية  
والدولة ، وبين واقع هذه الدولة التى حققها متولى ، فقصت على فكرة الثورة  
في داخله . وهو نفسه الصراع الدائر بين رغبة الملوانى في اصلاح حياته  
الخاصة ، وفي التوفيق بين ولديه المتماكين دوما والمختلفين أبدا ، وبين  
حلمه وخوفه على بلده التى قد هزتها الفتن وفرقتها المحن ، وهو نفسه  
الصراع الدائر بين أبى الحب الحامى وزوجته ، وهو تقريرا نفس صراع  
حسن البنايرى ويحثه عن زوجته عجبية السائرة بجواره وهو لا يعرف ،  
وهو صراع يتكرر بتنوعات مختلفة في المسرحية .. وهو على كل حال ..  
صراع يهدف الى بلورة عدة أفكار ذات طابع سياسى ، أفكار عن العلاقة بين  
الفكرة الثورية في واقعا النظرى ، وبين انحراف هذه الفكرة عندما  
تصطبغ بالواقع التطبيقي والعمل ، وعن ضرورة الحرية وأهميتها بالنسبة  
للقيادة والجسامير على حد سواء ، أو بمعنى آخر عن جدل العلاقة بين  
الفكرة والتطبيق ، وتأثير كل منهما بالآخر ، وعن أثر المفهوم الثورى في  
الدين وقدرته على صنع الكثير في الواقع الاجتماعى والسياسى ، وعن أهمية  
أن يكون القائد نموذجا للقاعدة في فكره وسلوكه ، فلقد مل الناس الوعود  
.. والشعارات الطنانة وأصبحوا يحملون بالفعل .

والمرسحبة تطرح قضية تحرير الذات ، تخلصها من سلبيتها حتى  
تتمكن من تحرير الآخرين ، ومن ثم الأرض ، وتطرح ضرورة السعى الى  
الجماهير وليس انتظارهم يسعون لنا .. ان تحرير الأرض من المحتلين لن  
يتحقق الا بتحرير أصحاب الأرض من القيود التى تعوق حركتهم . كما  
أن المسرحية تشير للوجه القبيح والنتائج الضارة لوجود الانتهازيين ومراكز  
القوى حول مواقع الفكر الثورى وتعطيلهم لمسيرة التطور ، برغبتهم الدائمة  
فى الارهاب وظلمن الحقائق ، لأنهم يستفيدون دوما من تغيير الحقائق .

والفكرة الأساسية في مسرحية بلدى يا بلدى ، تتمثل في طبيعة موقف جماهير الشعب المصرى من عمليات الضغط والقهر التى عاشها وأسلوبه الخاص فى تجاوزها والتغلب عليها ، ومن هنا يأتى فهم رشاد وشذى للحظة المأساوية التى عاشتها مصر والأمة العربية ، مصورا أسباب الهزيمة والنصر . مصورا أن الهزيمة ظلام والانتصار نور ، فكانه على المستوى ، اللونى ، والكونى ، اتخذ الصراع بين النور والظلام ، كمعادل للصراع بين النجاح والفشل أو الهزيمة والانتصار . « فقد جعل صورة النور والظلام تمثل الموتيفه الأساسية ، فرسالة سيدى أحمد البدوى تحدد منذ البداية ، على أنها رسالة نور يهدف من ورائها الى فتح أعين المسلمين ، بعد أن اعتادت أعينهم الظلمة الكثيفة (٦٢) ، ويؤكد هذه النظرة السيد البدوى نفسه فى حوار مع فتى الغربية الهمام التائر متولى .

**السيد البدوى :** ... ان شينا قد انطلقا فى قلوب الناس ويجب أن يشتمل عندئذ ، لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشركلها أن تقف أمامهم .

**متولى :** أنا معك يا سيدى .. ولكن الأمور تسير من سيء الى أسوأ .. وكلما ساءت الأمور زاد تواكل الناس وأمعنوا فى الاستسلام .

**السيد :** ... ربما كنت على حق ، فاذا طالبت الظلمة تعودتها العين واستحالت رؤية النور (٦٣)

والجميع ركن الى التواكل ، فاستبست الظلمة واستسلم الناس . والغريب أن أحمد البدوى رغم هذا التحول الذى يمر به النور الذى يشع من مقره ، لا يعرف أن السطوحيين يجربونه ويمنعونه عن الوصول الى هدفه بصورته الحقيقية ، وتجرى اللحظة التى يفتح فيها سيد أحمد عينيه على هذه الحقيقة لتمثل نفس اللحظة التى يأخذ فيها قراره بالصمت .

لقد أدرك سيدى أحمد البدوى - متأخرا - أن رسالته لا تصل بحقيقتها الى الناس ، وأن نوره قد تحول الى ظلام عم مريده « ويجرى هذا الاكتشاف بالنسبة له تأكيدا للصورة الأساسية للصراع فى المسرحية ، إذ انه يتحدث عن رسالته أو ما أراد ، وما وصل منها فعلا على أساس من النور والظلام » (٦٤) .

**السيد :** اذهبوا فلا شأن لى بكم بعد الآن . النور فى قلوب الناس ، الذى كنت أظن أنكم بصرتموه فأروه .. ولكنكم أطفأتموه . فعمت البصائر .. وعم الظلام .. والنور الذى وهبني الله ، كنت أظن أنى أعطيته للناس ، ولكنكم عنهم حجبتهموه حبستهموه فى صغرى

ولأن يراه أبدا ، ولذا لم يره غيري فكيف أراه ؟ كيف أراه ؟ سوف  
تشتد الظلمة ، وكرب السليبي ، والكفار المعتدين (٦٥) .

ويمكن القول أن الاحتكاك بين الخير والممثل في السيد البلوى  
والشر للممثل في الذين يجربون نوره عن الناس ، يرمز غالبا إلى الصراع  
الدرامي في المسرحية أو بمعنى آخر يرمز للجدل الدائم والقائم بين النور  
والظلام .

ونرى وفقا لجو الإجهاض المسيطر على المسرحية ، والاحساس المأسوي  
السائد فيها ، أن الظلام أو الشر ، لابد أن ينتصر ، فالمقدمات تؤدي إلى  
النتائج ، فالجوع العام الكثيب ، وتوكل الناس ، وعظم قدرتهم على الفعل ،  
وجشع السطوحيين ، ووجود المستعصر في داخل البلاد ، واغتراب السيد  
البلوى عن مريدبه ، وتحول متولى دون أن يعلم ، إلى ملك غير متوج ،  
كل هذه المقدمات لابد أن تصل إلى النتيجة المنطقية وهي انتصار الظلام .

وكون المؤلف قد جعل النور ينتصر ، لأسباب قد نذكرها أو لا نذكرها ،  
فيه مغالطة كبيرة ، وانتصار زائف ، لأن النهاية التي ظهرت بها المسرحية  
لا يمكن أن تكون هي النهاية الحقيقية التي كتبها المؤلف ، لأن البناء الدرامي  
في المسرحية لابد أن يعتمد على منطق الضرورة والاحتسار ، فإذا كان  
الواقع مجهضا فلا بد وعلى المستوى الفني أن تنتهي المسرحية بصنوعة  
مجهضة وليس العكس .

فيعد أن تم الظلمة كل شيء في مسرحية بلوى يا بلوى ، ويتجسد  
الخراب والضباب والاعتراب في مشهد يعد من أفضل مشاهد المسرحية ،  
إذ ينزل السيد البلوى من خلوته فوق سطح الشيخ ركن ليواجه الناس  
ويحثهم على الجهاد في سبيل الدين والوطن ، فلا يجد إلا أرواحا ضائعة ،  
مخدرة ، اغتربت عن عالمها الواقعي ، حيث لا تعرف أو تتعرف على السيد  
الامام نفسه ، بعد أن حجبته الأساطير ، وحجبت حقيقته عنهم ، فيشعر  
سيدى أحمد البلوى - والمُشاهد أيضا - بالاعتراب ويحس أنه أغرب الغرباء .  
لقد اغترب عن مجتمعه ، وإن كان مسئولا إلى حد كبير إلى ما صار إليه حال  
الناس ، لأنه اعتكف عنهم ، ولم ينزل لهم ، فإغتربوا عنه دون أن يدري ،  
فحينما يخطب فيهم لا يعرفونه ، وعندما يخبرهم بحقيقته ينكرونه ، لقد  
تحول البلوى في نظر الناس إلى شيء أكبر من الانسان ، قد تحول إلى  
أسطورة .

متولى : ( صارخا ) ايها الناس ليس هذا أحمد البلوى ، انه ليس كما  
صوروه ، لقد جيبوه عنكم ، سجنوه (٦٦) .

وهنا تأتي لحظة اكتشاف السيد البدوي لحقيقة صورته عن نفسه ، وعند الناس ، لقد كان يظن أن صورته عند الناس ، هي صورته عن نفسه ، لأنه لم يدرك بعد اختلاف الصورتين - لخطا في الحكم - فيكتشف أن صورته عند الناس تختلف كثيرا عن صورته عن نفسه بمقدار الاختلاف بين الأسطورة والواقع ، وعندما يحاول - متأخرا بعد فوات الأوان - أن يوظفهم ، ويفهمهم بحقيقته كإنسان ، والتي حولها إلى أسطورة ، يفشل .

وهنا يمكن القول أن رشاد رشدي قد التزم إلى حده كبير البناء الأرسطي في رسم شخصية السيد البدوي التراجيدية ، إذ وفق في جميع اللحظة الاكتشاف والانتقال في آن واحد .

إن جوهر للمأساة في مسرحية بلدي يتمثل في الإنسان الذي يفقد النور ، فالسيد البدوي يعمل منذ البداية على أن تحصل رسالة الحق إلى الناس ولكنها لا تصل ، أي أنه لا شيء يتحقق ، ولأنه أخطأ الطريق دون أن يدري ، فيندرك متأخرا وبعد فوات الأوان المفارقة الأساسية بين ما ترغب ، وبين ما يتحقق بالفعل ، بين ما نريد أن نكون وما هو كائن بالفعل .

السيد : نحن يامتولى لا نصنع ما نريد ، لأننا لانملك أن نكون ، ولأن من حولنا هم الذين يصنعوننا ، هم الذين يملكون أن نكون ، أو لا نكون كما يريدون ، ففيم إذن الصمت وفيم نكون ، وفيم السير ، والحركة ، والصمت أجنى والسكون (٦٧) .

إن حالة الاجهاض التي نلمسها في بلدي يا بلدي تتعرض إلى تغيير على مركز الثقل ، فالتركيز على متبوع ذلك القبل عند السطوحيين ، كطبقة من الانتفاعيين الانتهازيين ، والذين يمثلون مراكز القوى المختلفة حول السيد البدوي ، أو محاولة مقصودة للامعان في التنكر والذي يوازيه الامعان في الامتلاك والمنفعة ، والذي يحقق تلك الصورة المجهضة ، وهو في نفس الوقت يعطي للمسرحية الامكانية المباشرة للاسقاط السياسي .

وفي المسرحية يسود جو الاجهاض والاحباط نتيجة لعدم النضج السياسي عند ناقل الرسالة من السطوحيين ومتابعيها من بسطاء الناس الفقيين ، وليس عند صاحب الرسالة ذاته ، فالعيب إذن عيب التطبيق أو التنفيذ ، وعلى المستوى الفني في المسرحية عيب التواصل . فاحمد البدوي يأتي برسالة يعرف حدودها وقدراتها ، لكن الخطأ المأساوي لديه يتمثل في عدم المعرفة ، أو عدم الوعي بحالة العجب الموجودة في المجتمع الذي ينقل إليه رسالته .

وهنا تكمن برأته السياسية ، فتجئ نهاية المسرحية بمثابة لحظة تنوير يدرك فيها أحمد البدوي حالة الجذب ، لكنه ورغم ذلك كشخصية دينية قبل أن يكون ثائرا سياسيا ، لا يفقد برأته السياسية - وهذا ما يجب أن تشير اليه نهاية المسرحية كنتيجة منطقية لمقدمات بناء الشخصية دراميا ، والتي جاءت نهاية المسرحية محملة بمغالطة في بناء الشخصية دراميا ، وجاءت نهاية المسرحية نهاية تصالحية مقحمة .

يتمثل الخطأ المأساوي عند أحمد البدوي كشخصية تراجيدية ، وفي حسن النية والثقة المطلقة ، وعدم متابعة الرسالة بين الناس ، لأن الذين عهد اليهم صاحب الرسالة ، بحملها وتوصيلها الى الشعب يفشلون في ذلك عن عمد ، بل يعرفونها ليجعلوا صاحبها الانسان ، أسطورة فوق مستوى البشر ، وعملية التحريف هذه تعود على طائفة السطوحيين بالنفع الكثير ، الذي يتوقف لو استيقظ الناس ، لو أدركوا وراوا النور الذي يريد البدوي توصيله اليهم .

إن السيد البدوي في مسرحية بلدي يا بلدي مسئول عما وصل اليه الناس ، التي تعودت عيونها الظلمة الى درجة جعلها تنزع الى النور بمجرد رؤيته ، لا للسير على هديه ككائن سياسي ، بل للاتكال عليه كأسطورة دينية .

والخطأ هنا بقدر ما هو خطأ فردي لدى السيد البدوي ، هو أيضا خطأ جمعي ، يتمثل في اللامبالاة الغريبة عند الناس ، والتي يقابلون بها الخطر الداخلي والأجنبي معتمدين على بركات رجل الدين والذي بالفوا في رسم صورته على أنه أسطورة وليس انسانا مثلهم . إن خطأ الجوع يتمثل في توكلهم واعتمادهم على القول الفبي ، دون ادراكهم لقيمة الفعل الذي ينبثق من ارادة الوعي العقل .

الراوي : الناس يأسادة ياكرام ، ناينين فقتوا الاهتمام عايشين بس غلشناق ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا (١٨) .

إن التواكل واللامبالاة وعدم النضج السياسي وعبودية النفس ، وتخرت الانسان ، كلها عوامل اصطلم بها السيد البدوي الذي كان همه أن يحرر الانسان ، فيبقى بتساؤلاته ولا مجيب .

السيد : لم يضيف الانسان ؟ لم يصبح جسدا بلا روح ، لم يصبح فنا مفتوحا كتم الحيوان (١٩) .

وتقع مسئولية الإجابة على تلك التساؤلات على عاتق الشعب نفسه ، الذي ألقى بمصيره وحمومه على عاتق السيد البدوي ، والذي يتعامل أيضا



جزءاً من المسئولية عندما أتاح الفرصة باغتصابه ، لتلاميذته الذين شوهوا صورته وحرقوا تماثيله وقصموا للشعب على أنه :

الراوي : صاحب كرامات ومعجزات ، وعندهم من كلمة ان الناس تلجأ اليه ، وتتكلم عليه ، وتترك أموراً بين أيديه ، وطبعاً : بين أيديهم تلاميذه ومريديه ، فيصبح كل واحد من السطوحيين له كرامات ومعجزات تمام زي سيدي أحمد الامام ، وده اللي حصل وكان بإسادة ياكرام (٧٠) .

وينوع الكاتب المسرحي على نفس التيمة ، على مستوى آخر بين متولى فتى الغريبة الهام وأتباعه وحاشيته . والذي تؤكد قصته مع أتباعه ، صحة ماقاله أحمد البدوي من قبل ، فان من لم يحرر نفسه أولاً لن يكون باستطاعته أن يحرر غيره ، والتيمة على نفس مستوى الماضي ، فحينما ينتج متولى التلميذ المخلص للامام في الاطاحة بحكم الوزير الأرمني يهرام . ويتولى هو الوزارة بنفسه ، بقية الإصلاح وتحرير البلاد من الظلام والفساد، يتكرر معه نفس ما حدث مع امامه ، وهو في هذا أكثر براءة من امامه البدوي ، وهنا أيضاً ممكن الخطأ . اذ تتحول حاشيته هي الأخرى الى طائفة من المتفهمين اللذين يتناسون ثورتهم الأولى ، ويتحولون بالفعل الى مباليك جدد يخشاهم الناس ويختفون أمامهم كلما مرت مواكبهم .

وهنا يكون متولى تنويعاً على شيخه ، فكلاهما أفرط براءته لا يعرف ما يحدث لرسالته ، وكيف تقتل وتصل للناس مشوهة على يد الأعوان ، والحاشية الانتهازية .

ومن هنا جاء التركيز في المسرحية على دور المتسلقين من مراكز القوى لحجب الحقيقة عن الناس ، ولكننا نعلم أن الأعوان دوماً من اختيار الحاكم ، وعليه تقع المسئولية على الزعيمين السيد البدوي ومتولى .

وتكون لحظة الاكتشاف بالنسبة لمتولى ، في نفس قسوة اللحظة التي يكتشف فيها السيد البدوي ما حدث ، ولحظة الاكتشاف هذه بالنسبة لهما ، هي لحظة الإدراك ، أو لحظة فقدان البراءة ، وهكذا يفتح أحمد البدوي عينيه ، بعد فوات الأوان ليرى المأساة كاملة ، والظلمة التي اشتتت وقد أرادها نورا ، فيشبهه احساسه هو الآخر بالظلام ، إذن مأساة أحمد البدوي ومتولى واحدة .

متولى : الناس ! الناس لا تلوث أحداً نحن نلوث أنفسنا بأيدينا هذه .  
لقد حكمت لأزبل كرب المسلمين . فماذا حدث . يبيى هذه زدت كرههم كرباً . فهل هذا ذنب الناس ؟

## الشهيد : ذئبيك أنت ؟

متولى : نعم ذئبي .. وليس ذئبي .. فكيف يصنع الانسان ما يريد ،  
والذى يتحقق طول الوقت عكس ما يريد . فى الوقت الذى كنت  
أظن انى وفرت القوت للناس ، كانت المجاعة تقتلهم بالآلاف ولقد رأيت  
الناس ينفسى نفر أمام رجالى ، كما لو كانوا وياه .. أتعلم يا سيدى  
لماذا ؟ لأن رجالى الأحرار الثوار أصبحوا من أمراء المماليك ، جننا  
لنقضى على الأفامى فأصبحنا أفاعى تاكل الناس (٧١) .

وثأتى الخشعة عنهما تكون كل هذه المقدمات قد تحولت فجأة ودون  
مجرد الى مصالحة بين القيادة والشعب والذى تحول فجأة الى ثائر مدرك .

طاطمة : ... وستسمع الناس ما تقول ، وغدا وبمغد وفى كل زمان ..  
وسيعرفون .. ما لا يعرفون الآن ، وستكون ياسينى لا كما صورك ،  
بل كما أنت ، كما كنت دائما .. لا تعيش لنفسك . ولكن للبشر  
أجسين .. تجاهد مع المجاهدين ، وتتن مع المظلومين ، وإذا ألم بك  
كرب ، فذلك لأن الكروب ألم بالمسلمين .. ولا تظن ياسينى أن  
أحدنا يستطيع أن يحبس الثور مهما طال الزمن .. فالنور دائما يجده  
طريقه الى الناس وينتشر (٧٢) .

ان نهاية المسرحية بهذه الطريقة ، تبدو شاذة وغريبة ، اذ كيف  
ينتصر الحق ، دون فعل وقوة تسالنه ، وكيف ينجح متولى فى جمع الشعب  
وهزيمة الكفار والقضاء على مراكز القوى أيضا ، كيف تتحول هذه النهاية  
وذلك الاحساس المأسوى الى انتصار ايجابى ، والناس هم هم لم يتغيروا  
والظلمة مازالت ، وقوى الشر على الأبواب والنفوس مازالت خائفة وسجينة  
ولم تتغير .

الراوى : ..... الجانى ما هو اش الجانى ، والجرامى طلعتة شريف ، والشريف  
علتة حرامى والجريمين رايحين جايين أحرار فى الدنيا : والسجون  
بالمظلومين ملبأته (٧٣) .

لقد عرضت المسرحية المأساة بكاملها ، بفساد الأوضاع التفشى ،  
وبقدر ما تكون مأساة فرد هى مأساة شعب والاحساس المأسوى ، نشعر  
به تجاه هذا الشعب وتجاه قواده مثل سيدى أحمد البدوى والفتى الهمام  
متولى فى مسرحية بلدى يا بلدى ، آخذين فى لعبنا ما تضمنته المسرحية  
من أسفاطات سياسية .

والخطا المأسوى فى المسرحية على مستويين ، مستوى فردى يتمثل فى

«القيادة» ، سيدى أحمد البدوى ومتولى ، ومستوى جمعى متمثل فى الشعب  
الذى تواكل على الامام فى كل شىء .

ومن هنا يمكن القول ان البطل سواء كان فردا ، أو مجموعا فى  
مكونة نقطة ضعف أو عيب يؤدى به الى النهاية المأسوية .

فعل مستوى الفرد نجد السيد البدوى والفتى الهمام متولى كلاهما  
يمثل مركزا ساميا على المستوى الدينى عند السيد البدوى ، اذ انه يمثل  
قيادة دينية ، بما لها من سمو المكانة ورقمة الشأن أى أن الطبقة الاجتماعية  
عند البدوى ، والمركز الاجتماعى أكبر من الانسان العادى ، ومن هنا ضمن  
البدوى كبطل تراجيدى ، عظامية الشخصية .

وعلى نفس المستوى يمثل البطل الصنو الفتى الهمام متولى مستوى  
القيادة السياسية وهو أيضا فى مركز اجتماعى أكبر من الانسان العادى ،  
لكن الملاحظ أن الاثنين يسقطان فى نفس الخطأ المأسوى الذى له أكبر من  
جانب . الجانب الأول : يتمثل فى البراءة السياسية لدى البدوى والفتى  
متولى ، أى انها نزلا مترك الحياة السياسية غير مؤهلين ، أو مسلحين  
بأسلحة رجل السياسة ، والجانب الثانى : هو انفصال السيد البدوى  
ومتولى عن جماهيره ، أو بمعنى أكثر دقة . اغتراب السيد البدوى عن  
المكان الحقيقى للنضال فى وسط الجماهير ، دون ادراك منه بخطورة  
اغترابه الاجتماعى ، فاعتريت عنه الجماهير أى انفصلت القيادة عن  
جماهيرها ، ونفس الخطأ قد تكرر لدى متولى ودون وعى منه ، اذ عملت  
مراكز القوى الجديدة أن تسقطه مأساويا .

ان السيد البدوى ومتولى كليهما جاءته لحظة التنوير ، وادرك  
المأساة بعد فوات الأوان . ولم نخضعنا اطلاقا تلك النهاية التصالحية  
والتفائلة والمحمية على العمل ، لأن الواقع مأساوى ، ولا بد ان تكون  
النهاية مأساوية لخطأ فى القيادة .

أما الخطأ الجمعى فيتمثل فى تواكل الجماهير وغيابها عن الفعل ،  
مما يؤدى منطقيا الى انتشار الفساد ودخول الاعياء الى أرض الوطن ، فلن  
تفزع كرامات البدوى فى طرد العدو . ومن هنا كانت النهاية المأساوية على  
مستوى الفرد والمجموع .

فرغم أن البطل اتخذ اسم السيد البدوى وهو اسم له مركزه من  
القداسة الدينية المصرية ، الا أن مكونه الذاتى من ناحية الخطأ المأسوى  
والطبقة الاجتماعية وحرية الادارة فى ارتكاب الفعل ولحظة الادراك التى  
تأتى متأخرة ، والنهاية المأسوية ، كلها توشى بمكون ذاتى لبطل تراجيدى  
غير مصرى على الاطلاق .

## مراجع وهوامش

### الفصل الثاني

- (١) د- لويس عوض ، أسطورة اوديسست والملاحم العربية ( القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٨ ) ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
- (٢) د- شكرى عياد ، تجارب في الأدب والنقد ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ) ص ٦٩ .
- (٣) د- عبد القادر القبط ، « الزير سالم بين السيرة والمسرحية » ، مجلة المرح ص ٤٨ ، ديسمبر ١٩٦٧ ، ص ٥ .
- (٤) الفريد فرج ، مسرحية الزير سالم ( القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ ) ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٥) المسرحية ص ٣٦ .
- (٦) المسرحية ص ٢٨ ، ص ٢٩ ، ٣٠ .
- (٧) للمسرحية ص ٤٧ ، ٤٨ .
- (٨) المسرحية ص ٧٥ ، ص ٧٦ .
- (٩) للمسرحية ص ١٢٢ .
- (١٠) المسرحية ص ٧٧ ، ٧٨ .
- (١١) للمسرحية ص ١٢٣ .
- (١٢) الزير سالم بين السيرة والمسرحية ، مرجع سابق ص ٥ .
- (١٣) للمسرحية ص ٦٧ .
- (١٤) للمسرحية ص ١٢٢ .
- (١٥) للمسرحية ص ٥٤ .
- (١٦) للمسرحية ص ٩٧ .

(١٧) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ( بيروت : دار  
الثقافة ، ١٩٧٣ ) ، فترة ١٤٥٣ أ ، ص ٧ - ١٢ .

• (١٨) للمرحية ص ١٧

• (١٩) للمرحية ص ٦٢

• (٢٠) للمرحية ص ٩٦

• (٢١) للمرحية ص ١٢٥

(٢٢) ميخائيل رومان ، مسرحية الدخان ، الزواج ، سلسلة مسرحيات عربية  
( القاهرة : دار الكتاب العربي ، فبراير ١٩٦٨ ) ص ٤١ .

• (٢٣) مسرحية الدخان ، ص ٢٣

• (٢٤) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ص ٢٨

• (٢٥) للمرحية ، ص ٣١

• (٢٦) للمرحية ، ص ١٠٠ ، ١٠١ -

• (٢٧) للمرحية ، ص ٢٢٦

• (٢٨) للمرحية ، ص ١٠٠

• (٢٩) للمرحية ، ص ١٠٠

• (٣٠) للمرحية ، ص ١٠٢

• (٣١) للمرحية ، ١٢٩ ، ١٣٠

• (٣٢) للمرحية ، ص ١٣٤

• (٣٣) للمرحية ، ص ١٠٣ ، ص ١٠٤

• (٣٤) للمرحية ، ١٢٨

• (٣٥) للمرحية ص ٦٥

• (٣٦) للمرحية ، ص ١٠٠

• (٣٧) للمرحية ، ص ٤١

(٣٨) أمج اسكندر ، « للتفنون والصراع ضد القهر في مسرحيات ميخائيل رومان » ،  
مجلة المسرح ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ٢٠٠ .

• (٣٩) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

(٤٠) روبرت يروستاتين ، المسرح الكوميدي ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ( القاهرة :  
الهيئة العامة للتأليف والنشر ، بدون ) ص ٢١ ، ٢٢ .

• (٤١) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ٥ .

- (٢٥) علي الزواوي - مسرح الدم والمموج ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مطبوعات الجديد ، ١٩٧٢ ) ص ١٩٦ .
- (٢٦) بيير آبييه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سمائية أسعد ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧١ ) ص ٣١ .
- (٢٧) مسرحية النخلان ، مرجع سابق ص ٤٥ ، ٤٦ .
- (٢٨) للمسرحية ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .
- (٢٩) للمسرحية ، ص ١٣٦ .
- (٣٠) مسرح الدم والمموج - مرجع سابق ، ص ١٩٤ .
- (٣١) انظر : د. شكرى عياد ، مجلة الكاتب ، السنة السابعة ، العدد ٧٢ ، مارس ١٩٧٧ ، ص ١٤٥ .
- (٣٢) علي الزواوي ، فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني ( القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ عدد رقم ٢٤٨ ) ص ١٤٥ .
- (٣٣) دوجيه جادوى ، ملوكسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم ( بيروت : مكتبة الآداب ١٩٦٧ ) ص ١٧٠ .
- (٣٤) مسرحية النخلان ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .
- (٣٥) آرثر ميللر ، « الناس والانسان العادى » ، ترجمة دياضي عصمت ، مجلة المسرح ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٦٤ .
- (٣٦) آرتولد هاوزر ، الفن والجمع عبر التاريخ ، ج ١ ، ج ٢ ، ترجمة د. زؤاد ذكرى ( القاهرة : الهيئة العامة للكتاب والنشر ، ١٩٧١ ) ص ١٠٥ .
- (٣٧) د. احمد ابراهيم الهادى ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ) ص ٤١ .
- (٣٨) مارجرورى يولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة ، دؤيني خشبة ( القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢ ) ص ١٢٣ .
- (٣٩) تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ١٤٩ .
- (٤٠) د. عبد الرحمن بلوى ، ترجمة فن الشعر لأوسطو ، طبع رقم ٣ ( بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ط ٢ ) ص ٢٧ .
- (٤١) الأوديس بيبول ، للمسرحية المالية ، ج ٥ ، ترجمة د. نور شريف ( القاهرة : المصرية للكتاب والنشر ، مارس ١٩٦٦ ) ص ١٩٤ .
- (٤٢) أوديت أصلان ، في المسرح ، الجزء الأول ، ترجمة د. سمائية أسعد ( القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠ ) ص ٢٠٨ .
- (٤٣) د. رشاد رشدي ، مسرحية بلدى يا بلدى ( القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٨ ) ص ٢٥ .

- (٦١) مسرحية بلدى يا بلدى ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .
- (٦٢) د- عبد العزيز حمودة ، مسرح رشاد رشدى ( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧٢ ) ص ٢٧ .
- (٦٣) مسرحية بلدى يا بلدى ، مرجع سابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ .
- (٦٤) مسرح رشاد رشدى ، مرجع سابق ، ص ٢٨ ، ٢٩ .
- (٦٥) مسرحية بلدى يا بلدى مرجع سابق ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .
- (٦٦) المسرحية ، ص ٢٢٨ .
- (٦٧) المسرحية ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .
- (٦٨) المسرحية ، ص ٢٧ .
- (٦٩) المسرحية ، ص ٤٣ .
- (٧٠) المسرحية ، ص ٥٠ .
- (٧١) المسرحية ، ص ٢١٩ .
- (٧٢) المسرحية ، ص ٢٢٢ .
- (٧٣) المسرحية ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .





## الفصل الثالث

---

### البطل في المسرح الشعري



## ١ - الفتى مهران

### عبد الرحمن الشرقاوي

نشرت هذه المسرحية وعرضت في عام ١٩٦٦ ، في أحد عشر منظرا ،  
وكتبت بالشعر الحديث .

في مسرحية الفتى مهران يتلمس عبد الرحمن الشرقاوي موضوعا  
يدور حول شخصية « بطولية شعبية » (١) ، يعبر من خلالها عما يدور  
في الواقع ، وما يعانيه من احباط نفسية ، لعدم القدرة على الفعل الإيجابي ،  
وصرف اهتمامات الناس عن واقعهم ، الى « حروب خارجية » (٢) لا شأن  
لهم بها في تطوير وطنهم ، والاستعانة بالانتهازيين والمنافقين لضرب  
الاصوات التي تنادى يتجاوز المصالح الشخصية ، والاتفات لبناء الوطن .  
فتدب الفرقة بين صفوف أبناء الوطن ، فيقضي كل منهم على الآخر ، ويعمل  
على تصفيتة ، فيصفو الجو في النهاية للأمير صاحب المؤامرات ، الذي  
يتربع وحيدا في النهاية على كرسي الحكم ، لا منافس ولا معارض .

ان مهران ابن للأرض والشعب ، نموذج تتمثل فيه الأمانى والأحلام ،  
يحمل في داخله قوة فكرية وروحية ، ويعمل على تأكيد العدل والحرية  
بين أبناء أمته ، حتى لو أدى ذلك الى الاستشهاد .

مهران : ... هكذا نحن شققنا في صخور الجبل الصلد بيوتا ، واقمنا فيه  
دولة تفرغى العدل ، وتعلم بحياة فاضلة .. وهى تبني بالمواد  
علاقات البشر ، وورثنا من تقاليد الصماليك العظام .. وأخذنا من  
تعاليم الفتوة ، واتخذنا من علي والحسين مثلين في التضال الحر من  
أجل انتصار الحق والحكمة والعدل .. وتحقيق السلام .. ثم  
الاستشهاد من أجل الذى تؤمن به (٣) .

ويرى الناقده رجاء النقاش أن الفتى مهران ، بقدر ما كانت شخصيته مستوحاة من الجو التاريخي في عصر المماليك ، فإنها أيضا مستوحاة من كل الأبطال الشعبيين الساخطين على السلطة الظالمة . ولعل أقرب هؤلاء الأبطال إلى ذاكرتنا ، هو آدم الشرقاوى (٤) .

إن شخصية مهران تمتد و محصلة لشخصية البطل المصرى ، (٥) الذى أبدعه الشعراء الشعبيون المجهولون ، متسلل الظاهر بيبرس ، والوزير سالم وعلى الزبيق ، وهناك الكثير من معاني الفتوة في شخصية مهران ، فهو شجاع وقوى ، مخيف للأعداء ، ويبحث الأمان في الأصدقاء ، وهو بانفصاله عن المجتمع ليعيش في دولته التى أقامها ورفاقه فوق صخور الجبل ، أشبه بصماليك العصر الجاهل ، الذين انفصلوا عن مجتمعهم رفضا لتقاليدهم ، ولتحقيق التوازن بين الطبقات ، فكانوا يسرقون من الأغنياء ، ثم يوزعونه على الفقراء ، كنوع من العدل الاجتماعى . ومن أشهرهم الشنفرى ، وعروة بن الورد ، وتأبط شرا .٠٠ لقد كانوا شعراء وقرسانا .٠٠ والفتى مهران ورفاقه ، بهم الكثير من صفات الصماليك .

وقد يجسد الخيال الشعبى صورة البطل الشعبى النموذج ، بصورة بطولية مبالغ فيها ، فبرقه فوق مستوى البشر العاديين ، إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة .٠٠ قوى وجبار .٠٠ لا يهزم أبدا ، ولكن عبد الرحمن الشرقاوى اقترب منا ببطله ، وجعله إنسانا عاديا مثلنا ، فرأينا أنفسنا فيه كبطل وعادى في نفس الوقت ، يحلم بأحلامنا ، الصغيرة ، لكنه يتجاوزنا بالقدرة على الفعل ، والعمل ورفاقه ، على تحقيق الحلم ، من أجل انتصار الحق والعدل والحرية . ففي شخصية مهران نجد المنصر الواقعى ، فهو يعيش نفس التجارب الحياتية التى نعيشها ، وما فيها من عثرات وانتصارات ، يفرح ويحزن ، يحب ويكره . فهو إنسان عادى جدا ، نموذج لبطلنا الحديث ، الذى يحمل في داخله كما هائلا من البراعة .

**مهران : . . .** وستفهم الضحكات أصداؤه النواح

وتختفى كل الذئاب . . وينتهى عصر المذاب . . .

٠ . . . والقلب يهجع حالا تحت الظلال بقدوم أعياد الحصاد (٦) .

لكن فتاة الحى سلمى ، تمتلك وعيا أكثر ادراكا من بطلنا مهران ، فهي تدرك براءته الزائفة ، فى تعامله مع متناقضات الواقع ، وتخفى استمراريته فى أحلامه الرومانسية .

سلمى : هذا التفاؤل كله بالرغم مما حولنا ، هو خدعة بلهاء تصينا من  
الأشواك

فى طرقاتنا ...

يل يزحف الزمن الرهيب ، يجنوده .. بظلاله .. بسجونه ..  
هو ذاك يقبل يا فتى ليحول الدنيا بما فيها الى سجن كبير .. وليجعل  
المستقبل البسام مصيدة الرجال الحالمين .. فاذا بكل خوالج  
النفس الأبية .. متقلات فى الصدور .. لا شيء منطلق .. وحتى  
الحب يجسده خافقاً لا ينطلق .. لا شيء فى هذا الأفق ..  
غير الأنين (٧) .

وتبدأ هنا أخطاء بطلنا .. فمهران حالم .. ومتفائل ! ويرى  
براءة كاملة . وتدرك سلمى خطورة براءته ، وتتوجس من شر ، لا بد أتى ،  
فالقوى المضادة للثورة ، والعدل ، لاترضى أن يسود العدل ، وتشمل  
الطمانينة جميع الناس . ان هذه القوى المضادة ، والتي يتزعزعا الأمير  
وبطانته من محترفى السلطة ، تستخدم كل الأساليب ، لتقويض أحلام  
وآمال الشعب ، ولتفرض سلطانها وسلطتها على الجميع ، حتى ولو بالخدعة  
لتنفيذ ارادتها الذاتية على حساب ارادة الشعب .

الأمير : ... تعلم أن الشرف خديعة .. عملة ضئيلة المقل ..  
ملك أبله (٨) .

ويصور الصراع فى المسرحية ، ضد ارادة دولة تحكم الناس بالقهر  
والجوع والسجن ، ممثلة فى الأمير وأعوانه من جهة ، مستخدما كل  
أساليب الخداع والاغراء والتحايل ، ومن جهة أخرى مهران ورفاقه ، حيث  
ارادة الحق والعدل والحرية .

والأمير يمارس أساليب كثيرة للايقاع بمهران ورفاقه من الفتيان ،  
الى الركوب للحياة الرجبة الهائشة فيخمد فيه جذوة الوطنية والارادة  
الثورية . وقد يلجأ الأمير الى الخديعة ، مثلما فعل مع مهران نفسه .  
حينما استقلعه الى قصره منميا اياه ، بأن ينصبه قائدا للجيش ، وأن  
يفرقه فى حياة رخوة هائلة .. حتى ينسيه حياة الرجولة والشجاعة  
والقوة الكريمة .

ان الصراع فى المسرحية — كما يقول عبد الرحمن الشرقاوى —  
يحدث دائما بين ما هو متبثق ، وبين ما هو متناه ، وهذا الصراع هو الذى  
يصنع أحيانا مأساة الأبطال ، على اختلاف سلوكهم ، حسب شخصياتهم ،  
وتكويناتهم النفسية ، والاجتماعية واحساسهم التاريخي (٩) .

فالصراع الدرامي : يعتمده أساميا على ممارسة الإرادة الواعية لشخص المسرحية ، حسب موقف كل شخصية وتكوينها وتراثها وثقافتها .. ولتضرب مثلا لذلك ، بتتويمة أخرى على الصراع .. بين القاضي بجير ، وحسام تابع الأمير .. حيث يزرع حسام القاضي بجير ، وهو يزحف على بطنه لقاء حصولة على دنانير الأمير .. فيتوقف بجير ، ليفضح حسام .. ويؤكد أن كليهما .. يزحف على بطنه وينحنى .. وأن اختلاف أشكال المهانة ..

بجير : ( يرمي بالكيس جانبا ويواجه حسام بضرب مفاجئ ) : ماذا تعرف عنى أنت ؟ أفلا تركع بالساعات وراء الأبواب المغلقة .. وتخرج للناس مهيبا ترفع رأسك ! تدغدغ أطراف الكلمات الكبرى عن شرف العهد .. وتبل الفارس ! وبهذا ترضى عن نفسك ، تساء العالم يشققتك ، ورجال القصر جميعهم يحترمونك ..

مع هذا .. من أنت ؟ .. أجبني ؟  
الثروة .. منحتك القوة .. والقوة تمنحك الحق .. خذ شمس ذو أظفار (١٠) .

فبجير كمنقف مقهور لا يقبل مبادئ الكرامة من فاقدها ، فكيف وحسام تابع ، فقد كرامته من زمن ، أن يعلمها لبجير ، وهنا تظهر بوضوح إرادة بجير الواعية ، وإدراكه لسقوطه عند صراعه مع الأطراف الأخرى .

ثمة عقدة ، قصد إليها الشرقاوى من خلال اصطدام الطبائع والأفكار لخصائصاته ، قاصدا خلق جو خاص يفر فيه متلقيه ، دون التركيز على عقدة معينة شأن الدراما التقليدية . ذلك أن العقدة فى الدراما الحديثة تظهر مختلطة فى ثنايا أحداث المسرحية وشخصياتها غير حافلة بمبدأ محاكاة الفعل الأسطى الذى يجعل المسرحية خاضعة لترتيب منطقي ، طارحا إزيمات الحياة الواقعية ، وحوادثها فى عمل واحد له بداية ووسط ونهاية ، وأما تعرض الإزيمات فى شكل لا يخضع لترتيب منطقي تساميا كما فى الحياة الواقعية ، إذ أن الحياة خليط من المتناقضات .. كل ذلك من شأنه أن يدفع المتلقي الى المشاركة فى القضية المطروحة أمامه ، عن طريق تلك الصدمة الفكرية ، والتي تجعله يفكر بعمقه فيما طرحه الكاتب ويتخذ منه موقفا رافضا عامدا على تغيير المألوج نحو الأفضل ، ومستوعبا الدرس التلمیسی التي طرحته المسرحية ، فيرفض أية قيمة سلبية أو انهزامية تمارسها الأبطال فى المسرحية .

يرفض المتلقي تنازله بهران .. لأن فى تنازله تكمن سقطته ، وموته

المعنوى كبطال ومناضل وثائر . ان مهران يتنازله يكون قد سبسط في  
خطر رفاقه ، وفي نظر المتلقي أيضا ، لأنه خان تعاليم الفتوة .

المسألة : مات الفتى مهران يوم ترسخت خطواته للتفتت تنتظر التقاتم (١١)  
وتبكن المفارقة العجيبة ، في أن الفتى مهران نفسه ، قد حدد منذ

البداية شروط اللعبة من قبل ، فالتنازل معناه الموت .

مهران : ( للجميع ) اذا صرت يوما الى جاني من دعاة التنازل ، اذا ما غلوت  
ذليلا يساوم أو يتهاون فلا تتركوني .. بمعه الفتوة لا تتركوني ..  
بل فاقتلوني (١٢) .

ولكن الفتى مهران .. المثال .. قد سبسط ، ومات معنويا ، لأنه  
محدد الأمير .. وكأنه حقق أطماع مي زوجته ، التي تحام بالكاسب  
«الذاتية» لها ولأطفالها ، كنموذج بزوجاوي يفضل المصالحة ويتقن  
«السلامة» ..

معي : ... لم لا تسامر عسرك .. لتمش كثير ، اسبح مع التيار ..  
انك لست تعرف ما يكون ، اصنع كما الرجال الأذكيا الآخرين ..  
تقل الحياة لما تريد (١٣) .

ويرفض مهران في البداية ، لكنه يستجيب - بعد ذلك - ربما لوجود  
عيب أو نقص كامن فيه ، وربما لاستعداده أصلا للتنازل ، وما رفضه في  
البداية لا نوع من المكابرة .

ان قبول مهران لمسيرة روح عصره ، والسباحة مع تيار الهزيمة  
والخيانة ، انما يقترب الى حد ما استجابة مكبت لقتل الملك دكان ،  
.. فكلاهما لديه الاستعداد في داخله ، ليقوم بسقطته ، والتي تتمثل في  
الطموح الزائف . وما مي عند مهران الشراقوي ، أو ليلى مكبت عند  
مكبت شكسبير ، الا متحرك للفصل ، أو نقطة هجوم ، وجئت صديها عند  
«كلا البطلين» .

فمهران حقق ارادة مي ، لتنهزم ارادته ، ويلجأ الى قصر الأمير ،  
وهو لا يدرك أن هناك مؤامرة تنسج خيوطها للقضاء عليه ، يخطط لها  
الأمير وقاضيه بجير .

معي : ... لا تبطل من مهران شهيدا يامولاي .. يحج الناس الى قبره  
ويقسمون على ذكره ، تذكر ان أنت قتلتني .. لصرتا نحن قتلى في  
العين .. ولن يذكرنا التاريخ ..

ليمت حياها مولاى ، لكيلا يصبح أسطورة ، لنشوحه ، ولنسقطه  
من الأعين فلندفنه من عليائه كى يتحطم .. هو شمال فليتهشم ...  
لنلوث صفحة مهران .. وصلابته ..

سبحررض عنه كل الناس .. ويستغشون ثيابهم ان مر عليهم  
ليمنب من تحقير الناس .. فهو رهيف الاحساس (١٤)

والى حد كبير نصبت خطة بجير والأمير فى تلويث صفحة مهران ،  
ولقد كان لمهران دور كبير فى تحمل المسئولية عن فعلته ، فلم يجبره  
أحد فى التعامل مع الأمير وأعوانه والتخلى عن شرف الفتوة - تحت أى  
ستار ، أو ادعاء للمهادنة أو الالتفاف داخل العدو - فقد سقط عندما  
ذهب وبارادة كاملة وحررة ، الى قصر الأمير ، ولم تنجح محاولات قتلة  
الحى سلمى فى رده عن مهادنة الأمير .

سلمى : ( تندفع الى مهران مستمطفة ) يافتى الفتيان لاتذهب الى قصر  
الأمير .

ولكن مهران لم يجد بدا من الاستسلام مبررا أهمية ذهابه الى أعدائه  
مرتكبا الخطأ المأساوى دون ادراك لفداحة الجرم ، انه قصور فى الحكم  
يودى بالبطل الى النهاية المأسوية .

لقد تفرق الأصداقاء رفاق الفتوة من حول بطلنا الذى حاد عن  
الطريق الثورى ، والذى دعا من قبل الى قتله ان صار خائرا من دعاة  
التنازل ، ولأنه قد تنازل فانه يعتبر فى عداد الأموات على المستوى  
المعنوى ، اذ يخطئ فى التقدير ، ويذهب بإرادته الى قصر الأمير .

مهران : ان هذا هو الحل الوحيد ، انه الطريق لاختيار الآن فيه .

سلمى : سيدى لا تتنازل .

مهران : عشت عمرى كله ضد التنازل .. غير انى الآن مضطر اليه .

سلمى : سيدى لا تتنازل .

مهران : سوف أغدو قائدا للجيش ، لا يستمع الجيش لأمر غير أمرى  
( بأهمية ) وبهذا ساقود خير فرسان الأمير ..

ثم أمضى بهم أفتح ابواب السجون لرفاقى فى جماعات الفتوة .

سلمى : ( شبه ضارعة ) سيدى لا تتنازل .



**مهران :** ( مستمرا في الدفاع ) ثم نبض وحشود الناس ياصلى الى الساحل المحتل .. كى نجلبهم عنه .. ونبض بعد هذا للحدود .. بحشود وحشود .

**سلمى :** سيدى لا تتنازل .

**مهران :** ( بضيق ) ذاك يا سلمى هو الحل الوحيد .. فاذا ..

**سلمى :** ( تقاطعه ) أنت تعلم : انهم لن يتركوك .

لن يطيعوك .. اتفهم .. لن يكونوا أبدا من أصدقائك ، انهم يا فتى الفتيان فرسن الأمير ألفوا كرهك .... سيدى لا تتنازل ، لا تناور ان هذا كله ضد طباعك (١٥)

لقد كان مهران يهدف من هذه المناورة هدفا نبيلًا كما يدعى ، ربما ، ولكنه ليس مؤملا لأن يسلك هذا الطريق ، فهو ليس طريقه ، لقد سقط مهران لأنه أساء التقدير ولم تكن الظروف المحيطة فى صالحه . ويرى عبد الرحمن الشرقاوى ان الفتى مهران فى ضعفه كان ضحية للظروف الاجتماعية التى أحاطت به ، ولكن مساومته لم تكن قدرا محتوما ، فهو مسئول عنها . مسئول عن هذا الموقف الذى اختاره ، موقف المساومة ، ثم التنازل تحت وهم المناورة ، ليكسب الشىء . لكنه كان يناضل بغير اسلحة ولهذا انهزم ، وفى هذه الظروف كلها نستطيع أن نحدد مدى مسئوليته (١٦) .

لقد سار مهران فى تنازله للأمير شوطا كبيرا وبارادته ، ولا بد ان يكمل الشوط ، ليحقق الأحلام فى تخليص البلاد وقيادة الجيش ، لكنه سيظل يحلم ، ولتظل برأته وسوء تقديره دون وعى منه ، انه يسرع نحو نهايته ، وسيكتشف مأساته وتأتيه لحظة التنوير ، لكن بعد فوات الأوان .

**الأمير :** ستبقى هاهنا تكتب شعرا فى سجاياتنا ... ستبقى هاهنا حتى تكفر عن خطاياك التى سلفت ، وحتى تملن للناس بأنك تبت عما كان فى الماضى .

**مهران :** ( مذهولا ) الفخاخ السوداء ملء طريقى .... واذن فالأمر ما كان سوى مصيدة لى يا أمير ، ليقول الناس انى تابعك ليقول الناس انى خنت ماضى جميعه ، وعهودى مع فتيان الحى (١٧) .

وهنا فقط تأتى مهران لحظة الإدراك ، فيفقد برأته ، ويدرك مأساته ويصل الى لحظة الاكتشاف .

الأمير : ان تكن ترفض ما أعرضه .. فلتنصرف به انصرف .  
 مهران : انصرف ! بعد ان شوهتني .. انصرف .. هكذا مشيل شحاذ  
 فقير .. عندها يطرد من باب الأمير (١٨)

هكذا تباذل مهران وانهزم امام دسائس الأمير ورجاله ، ومهران  
 هنا بطل يشعر بمسئولية شخصية نحو ما في الحياة من فظائع صارخة ،  
 وهو يكافح الى تغيير تلك الحياة ، ولكنه يدرك في مرارة ما في نفسه من  
 ضعف ، ويحس بعجزه فيناور فيسقط في اليأس او ما يشبه الجنون ،  
 مثلما تفعل أبطال تشييكوف .

لقد هادن نوعية لا تهادن بل تناور ، ومهران لا يجيد المناورة فسقط ،  
 لا للؤم فيه ولا خسة ، لكن لضعفه في امارة التقدير ، وفي عدم ادراكه  
 لقوانين اللعبة ، لقد تعامل بشرف الفارس مع أناس غير شرفاء ، لقد نزل  
 ميدان السياسة غير مسلح بأسلحتها ، ولبرائه الكاملة في التعامل ببطل  
 انتهى نهاية مأساوية ، ومات موتاً معنوياً ، والذي يعد كتتويعة على موت  
 السلطان على المستوى المادي بواسطة الأمير وأغوانه .

ولم يكن التنازل أو المهادنة هو السقطة الوحيدة للفتى مهران ،  
 بل سقط قبل ذلك ، عندما تسلمت لفؤاده الغزوات نحو حليلة صديقه  
 المسكين هاشم ، عندما أحب سلمى النجربة ، لقد وقع في قبضة الحب لأنه  
 كان شاعراً وفناناً قبل أن يكون ثائراً ، ولكن الحب بالنسبة لمهران نقطة  
 ضعف تهدده بالانهيار ، وهو حب يجلب عليه العار ، ويتنافى مع شرف  
 الفتوة ، لأنه حب غير مشروع ، فسلمى زوجة هاشم صديق مهران وزميله  
 وأمين أسراره .

سلمى : أنا ما أحببت غيرك .. وساقضى العمر لا أعشق غيرك فوجودي  
 كله لا شيء الا ظل حبي لك أنت .

مهران : ( برارة ) اننا نكذب بالفعل على الناس ، لكن نخفي شيئاً صادقاً  
 وجليلاً ونبيلاً ، هو ذا الحب يا سلمى ...

مهران : أنا سقطت اذن ! أتري الفتى مهران ياطمه مسقط  
 ( طه لا يجيب )

أسامة : أيتخون هاشماً وهو كاتبه ؟

مهران : أنا لم أخنه والها ..

أسامة : بل أنت تكذب .

ويلتمس طه العمة العذر لمهران ويدعو للحفاظ عليه ، فهو ليس  
معضوما .

طه : ... ان كان أخطأ فلنصنه ، من ذا يجعل عن الخطأ حتى النبيون  
الكبار وآدم (١٩) .

لقد اغترب مهران عن رفاقه وسقط ، ولما يكتب أغنية الكفاح للأرض  
وللحق وللحرية ، وبقدر سمو مهران وشموخه في عيون أهل القرية ،  
يبدو السقوط أمام البسطاء من الفلاحين ، مروعا ومجلجلا وقظيما .

**الفلاحون والفلاحات** : لعنة الله عليها وعليه .. اننا كنا على أهبة ان  
نمشي وراه للحدود .. كنت حامينا .. كيف نمشي الآن خلفك !  
أنت يامن كنت تمثالا عظيما للأمانة والنبالة .. كيف تختان  
صديقك .. كل شيء باطل في هذه الأرض اخذ ... كل شيء  
ساقط ، ان كان مهران سقط (٢٠) .

والبطل التراجيدي لأنه يسير مغمض العينين ، فان خطاه الأول  
تتوالى بعمه أخطاء ، فعندما ابتعد مهران عن الناس أثناء مسيرة كفاحه ،  
وعزل نفسه ورفاقه عن الفلاحين من أهل القرية ، حدد نفسه في طريق  
النضال الفردي ، مع قلة من شباب الفتوة ، ولم يرتق في نضاله فيتعامل  
مع الجموع ، ومن هنا كان خطأ الوصاية الذي مارسه مهران نيابة عن  
الفلاحين وبمبدأ عنهم .

**سلمى** : أنت أيضا يا فتى الفتيان مهران ..

أهجر عزلتك .. امتزج بالناس في القرية .. عش في قريتك  
... .. .

صابر : لم يافتي الفتيان تمكث ها هنا ؟ لا تبقى في الجبل البعيد ،  
عش بيننا .. ستكون معقلك الحصين اذا نزلت بنا (٢١)

ويتأخر مهران في التضامن مع أهل القرية ، لأنه لم يكن مؤمنا إيمانا  
كافيا بحركة الجموع ، وكبطل تراجيدي يدرك هذه الحقيقة بدم فوات  
الآوان .

**مهران** : ... ليتنا كنا اعتصمنا ها هنا وسط البلد .. في زحام الناس  
حيث الحب والتأييد أقوى قلعة تمنعنا .. غير أنا قد عزلنا أنفسنا  
فوق الجبل (٢٢)

ان مهران ضحية ظروف اجتماعية ، الى جانب قدرته على الاختيار .

ويمكن القول أن سقطة مهران تمثل أيضا في تصويره للمعرفة الكاملة ، ففي أكثر من أربعين مرة في المسرحية كرر مهران تأكيد معرفته الزائفة ( انى لأعرف ) ، وتذكرنا تلك المعرفة بسقطة أوديب اذ تجاوز قدره كإنسان فان ، وتقدم مستخدما ذكاهم للإجابة على أسئلة الاسفنجس .

ان مهران قد أخطأ أيضا في حكمه ، عندما وضع السيف في أيد أعدت للفأس ، فكانت الطامة الكبرى ، رغم أنه هو نفسه يدرك ذلك ، عندما وجه لومه للسلطان في رسالته التي أرسلها له مع شباب الفتوة ، وتحلت المفارقة في أن ما يحذر منه مهران ، لا يسقط فيه الا مهران .

مهران : ... قل له لا تضع السكين في أيد أعدت للفئوس ، ... قل له ان المناجل للسنايل ولأعياد الحصاد لا لهامات البشر ... قل له يا أيها السلطان أترك عزلتك ( في انفجار أشد ) اختلط بالشعب يصبح قلعتك (٢٣) .

ويمكن الى جانب الأخطاء السابقة في المكون الذاتى لتكوين مهران كبطل تراجيدى حديث ، أن نضيف عيبا جديدا ، وهو العيب الخلقى ، فمثلا كان لدى أوديب عرج خفيف يكاد أن يوشى به ، نلاحظ منذ البداية أن مهران مصاب بداء الصدر ، فيسعل كثيرا ، ويؤكد هذا زوجته مى .

مى : ياسيدى ما عاد جسك يحتمل هذا الشقاء ولا الطراد

... ..

مهران : لم يعد غير المرض ...

أى عار أن يهزم الداء جسم الحمر .. عاريا مرض

... ..

لم يعد لى الآن غير الألم .. رثى تسبح فى بحر دم .

.. هكذا أصبحت يا مهران .. صلدا يتمزق .. وكيانا يتهم

.. وزفيرا يتبدد (٢٤) .

وفعلا انهدم الكيان وانتهى مهران نهاية مأسوية ، فلقد تغيرت الحياة ، وسجن مهران فى دائه القديم ، وبقي وحيدا تحوم حوله آلاف الشبهات فكانه قد مات معنويا ، ولم يقل الذى يريد ، ولم يحقق الفعل الذى بداه .

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد ، لم يزل عندى أشياء تقال

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى .. وما حققت حلما واحدا (٢٥) .

الفتى مهران ثائر مصرى عصرى يخاطب عصرنا ، يتحدث عن مشاكله وآلامه واغترابه ، من خلال إبعاد زمانى ( فمهران وجماعته لم يكن لها وجود فى تاريخ مصر ، وهذا يعنى ان المسرحية ليست تاريخية ، وانما هى مسرحية معاصرة ) ( ٢٦ ) تندرج تحت مسرح الاسقاط السياسى الذى يعمد الى الإبعاد المكاني ، أو الإبعاد الزمانى فى التاريخ أو الأسطورة أو قالب الفانتازيا .

ان مهران يعترف بشكل واضح انه فقد كل شيء ، وان كان ضحية للظروف الاجتماعية والسياسية والتي ساعدت على أن تفقده أحلامه ، وجبه وأشياه جميعا ، وهو باعترافه انما يكفر عن أخطائه ، لكن بعد قوات الآوان « فالاعتراف بالاثم أو بما تبقى منه ، أى الصراع الناجع من أجل الخروج من ظلمات الوهم الى نور العقل الوضاح ، يعادل بالفعل ( التوبة ) وارجاع الأمور الى نصابها » ( ٢٧ ) ، أو إعادة النظام مرة ثانية بعد خروج البطل على النظام ، كما فى المسرح اليونانى .

وهكذا خرج البطل على النظام ، نتيجة لغلطة ارتكبها كشاعر ومناضل ، انتهت قبل أن يكتب الأغنية ويحقق الحلم بالفصل ، نتيجة لخطأ فى التقدير وليس لعيب ظاهر فيه ، أو خسة فى مكوته الأخلاقى ، انتهت قبل أن يطعن جنود الأمير طعنة قاتلة فى الظهر . ليموت بطلنا موتا ماديا محققا ، مؤكدا موته المعنوى .

« ان البطل يخطئ » ، فلا ترضى منه ، أو له بأقل من التكفير ، وبعد أن يتطهر من القصاص ، من دنسه ، فله منا الغفران ، لأن الله يغفر له . الجريئة ثم العقاب ثم العفو ، بلغة القانون الدنيوى ، أو الخطيئة ثم التكفير ، ثم الغفران بلغة القانون الإلهى ( ٢٨ ) .

فمهران بطل قد أساء التقدير ، ولابد من العقاب لمن أساء التقدير ، وهنا ممكن المسامحة ، وهو ليس بطلا تراجيديا بالمعنى الأرسطى على طول الخط ، الا فى كونه قد أخطأ ، وانتهى نهاية مأسوية نتيجة لخطئه . لكنه انسان عادى أو بطل يشبهنا له ضعفه الانسانى ، ليس الها أو نصف اله ، ليس بملك أو أمير ، هو بطل حديث ، وصغير يقود جماعة الفتوة ، خرج على الأمير وأعوانه رافضا الظلم ، فهو بطل نبيل وجليل ، غير أن به نقطة ضعف جرته الى نهايته المأسوية ، ورغم ضعفه نراه طوال الوقت بطلا جليلا حتى حين يسئ التقدير ، لأن دوافعه لهذا التقدير دوافع نبيلة .

ويرى الناقد سامى خشبة ان عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية الفتي مهران « أثر الموقف الوسط بين البطل التراجيدى والبطل الملحمى ،

بمعنى أنه آثر التوسط بين تراجيديا الفرد النبيل المسحوق أو صاحب السقطة الواحدة - ( وإن كان لمهران أكثر من نقطة ضعف أو أكثر من سقطة ) - وبين ملحمة الجموع التي تفرز العديد من الأبطال في أثناء حركتها المتناغمة السريعة الايقاع (٢٩) .

وإن كنا نرى أن الشرقاوى لم يطرح لنا فى مسرحيته بطلا ملحميا ، لأسباب عديدة ، تتمثل فى أن مهران يضعف ويقلق يتألم ويحزن ، يحب ويكره ، وذلك بخلاف البطل الملحمي المثالي .

وتعد شخصية مهران ترديدا لشخصية السلطان الذى عاش مثلما مهران فى عزلة فرضتها عليه الظروف مما يوقعه فى اساءة التقدير ، فكان سقوط الأمير ترديدا وإبرازا لسقوط البطل ، « فالدراما تستطيع عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التي تفرضها ، وبين أشباهها من مشكلات الحياة ، أن تضمن أحداث طابع الشمول والاحاطة (٣٠) » . فنهاية السلطان معادلة لنهاية مهران ، الذى ارتكب تقريبا نفس الأخطاء .

ويعد بجير تنويعا أخرى على مهران ، فلبجير ماضيه المشرق قبل أن يقع فى مصيدة الأمير ، وقبل أن يتحول بعد سقوطه الى مجسرد العوبة لرغبات الأمير ، فبدلا من أن تزيد فترة السجن من عزمه وصلابته ، جعلته يسقط عند أول متعطف .

بجير : أيام كنا نحلم فيها بالمستقبل .. أيام كنا نلقى فيها الكلمة فى وجه القدر الغاشم ... وكنا نقمع فيها الخوف أمام السيف .. بما نمتلك من القوة على آلام أو الحاجة ، وقضينا سبعة أعوام بلياليها .. والأيام .. واليوم هنالك كالأبد .. وفى ذلك الأبد الوحش .. نسينا الريح وضوء الشمس .. وعرفنا الزحف على البطن .. وسحق العظيم وحنى الرأس ، وعض الأرض ، وهوان اليأس ، وعرفنا طائفة الظهر .. وعرفنا الذقن إذا ما هى انصقت بالصغر .. وكيف يراد الانسان أن يقضى أيام العمر .. يرجع ثم يعود ليركع من بعد ، ويميش ليركع ، ثم ليركع أبدا الدهر (٣١) .

وكما اكتشف مهران خطاه بعد فوات الآوان ، يكتشف بجير خطاه فى كونه قد باع ماضيه بثمن بخس ، وبني قصوره على رمال ، وفضل ذاته على الآخرين ، لقد اختار يوعى ، وإدراك فكان ضحية لاختياره . ويطرح لنا سقوط بجير الدرس التعليمي الذى تود المسرحية أن تطرحه للمتلقى ، فيتخذ موقفا تجاه المطروح ، فيرفض بجير كنموذج ممثل لكل الانتهازين الذين آثروا أن يشتروا رغد الدنيا بكل ماضيهم السياسي ،

محاولين أن تنتصر ارادتهم بالزيف ، وفي خدمة الفاصب على ارادة شعوبهم ، لكنهم يكتشفون وبعد قوات الآوان أنهم باعوا كل شيء .

بجير : أنا من باعك كل حياته وكرامته .

أنا من من باعك حتى دينه ، ليعيش صفاري في يسر -

أين صفاري ؟ أين امرأتي ؟ أين بناتي ؟ ..

قد بعتك شرفي لا شرفهم ..

بعتك عمري لا عمرهم .. بعتك نفسي من أجلهم (٣٢) .

وتكون لحظة اكتشاف مهران لخديعة الأمير في القصر ، معادلا

تقريبا للحظة الكشف عند بجير بعد احتراق بيته وأولاده .

وهكذا تكون النتيجة الحتمية لمن تنازل ، اذ يحوله الأمير الى

فرفور أو مهرج .

أما سلمى فقد تنازلت أيضا فسقطت هي الأخرى والتي

لا نعرف سببا لدوافع سقوطها ، سوى أنها فتاة على هامش مجتمع القرية

الأصلي ، فما هي إلا فتاة عجزية .

مهران : لم يا سلمى تنازلت اذن .. أنت يا سلمى تنازلت ، ساومت

حساما حين كنا داخل القصر (٣٣) .

ورغم كل ذلك فنحن في مسرحية الفتى مهران للشرقاوى لابد أن

نتماطف مع البطل مهران ونستمتع بهزة في الشعور مثل التي نشعر بها

في المأسى الكبرى ، فنحن نشعر بمعاناة مهران ، ولكننا لا يهمننا كثيرا أن

نبحث عن مقدار ما يبعثه سقوط البطل لدينا من الألم ، بقدر ما يهمننا

أن نجد في هذا البطل ملامحنا وذواتنا ، فالبطل في المأساة يجب أن يكون

شخصا شبيها بنا وأن يكون خيرا بطبعه ، وأن تحل به المصائب ، لا نذنب

ارتكبه ولكن نتيجة لخطأ كبير في الحكم وقع فيه . « اننا لانبحث

كمشاهدين لمهران - أساسا - عن التظهير التراجيدي ، أو الاحساس

المأساوي الذي قد يساعدنا مهران على بلوغه من خلال مأساة سقوطه

المفجع ، وانما نبحث بالدرجة الأولى عن حقيقتنا ، والتي كان لابد لمهران -

بوصفه فلاحا ثائرا أن يحل جوهرها الاصيل - رغم أننا لانكاد نجد في

مهران ذلك البطل الذي تطهرنا مأساته ، لا بالانفعال العاطفي وحده ،

وانما من خلال اثارنا بالمعنى العقلي » (٣٤) ، وهنا يكمن الدرس

التعليمي السياسي في مسرحية تعتمد على الاسقاط السياسي ، فمأساة

البطل يمكن ومحتمل أن تحدث لنسا ، أو هي شبيهة بمأساتنا ، وعليه

فمعظمنا يطمح أن يكون مهرانا ، أو ان يكون على صورته ، لكن بالطبع دون سقوطه ، وبلون تنازله ، وهنا تكون المسرحية قد نجحت في دفعنا لاتخاذ موقف وفي تعليمنا الدرس السياسي وكيف يكون النضال الحقيقي بوعي وبإدراك ، ودونما سقوط .

الفتى مهران بطل تراجيدى حديث – لايمثل صورة البطل الملحمى فهو ليس أبو زيد الهلالي أو غيره من أبطال الملاحم الشعبية – حيث يحمل بعضا من مكونات البطل الأرسطى من ناحية الشيب والفعل المأساوى وحرية الاختيار والنهاية المنيوية والمادية ، ويعتبر أيضا بطلا تراجيديا حديثا من حيث كونه انسانا عاديا ، فلاحا صعلوكا شاعرا ومناضلا ، ينتهى معنويا بالاحباط بعد أن ينصرف الجميع عنه ، وبعد أن يدرك بعد فوات الآوان ويتعلم الدرس السياسى ، وتتعلم نحن أيضا منه لأنه كنموذج يحمل فى داخله خبرة شعبه وتجربة جماعته ومعاناتهم وعذاباتهم ، وليس من شك فى أن مهران قد مات فعلا فى مسييل ما آمن به وناضل من أجله .



## ٢ - نَارُ اللَّهِ

الحسين ثائرا - الحسين شهيدا

- عبد الرحمن الشرقاوى

يرى عبد الرحمن الشرقاوى أن عظمة البطل الثورى تتجلى عندما يجمع فى نضاله بين السيف والكلمة معا .. ويرى أن أى انفصال بين السيف ، وهو رمز للقوة المادية التى تدفع الى تغيير واقع فاسد ، والكلمة أيضا وهى أحد أشكال النضال ، يمد خطأ ، ففى عصرنا الحديث ارتباط بين الكلمة والسيف فى معارك النضال . فالثورى الذى يدرك أدواته والذى يبنى الكمال ، يجب أن يكون مثقفا ومناضلا .

فبينما يعجز الفتى دهران عن تحديد طريق نضاله الصحيح ، نتيجة لأخطائه الغير مقصودة ، وابتعاده عن قاعدته ، وهى جموع الفقراء من الفلاحين ، بالإضافة الى تنازله عندما هادن الأمير .. نجد أن الحسين بن على فى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى نَارُ اللَّهِ (الحسين ثائرا - الحسين شهيدا ) ، شخصية تقدمية الى حد كبير ، ومتماسكة تأسكا دفعه الى اتخاذ مواقف أكثر وضوحا ، ويتضح ذلك التماسك فى صراع الحسين مع ابن الحكم من خلال الحوار التالى :

الحسين : أنت لاتملك أن تجعل ما جاد به الله من العلم  
جبيسا فى عقول الفقهاء .. أنت لا تملك أن تحرمنى من  
ملاقة جموع الفقراء .. أنت لا تملك أن تسلبنى مالى ولا أن  
تفصب الحق الذى لى فى المطاء (٣٥) .

فالحسين يمتلك حرية الارادة فى تمسكه بالحق والعدل والثورى ، وتبنيه لقضايا الفقراء والمحرومين فى عصره ، من خلال ايمانه الدينى العميق ، فى عصر ناضل الحسين بن على ، ضده . ذلك العصر الذى شهد ثراء طبقة تسعى وبطريق غير شرعى للحفاظ على مكتسباتها ، حتى ولو وصل الأمر بها الى محاربة بعض المتمسكين والمدافعين عن الحق والعدل .

فبينما نجد الحسين بن علي في مسرحية الشرقاوي ثار الله ، على رأس المدافعين عن تقوى الفقراء وحقوقهم ، ومبادئ الدين ، نجد يزيد بن معاوية ، على رأس المدافعين عن طبقة الأغنياء الذين ينادون بمبدأ توريث الحكم ، وإن كان ضد شريعة الدين .

ويمكن أن نرجع الصراع في مسرحية الحسين ، الى صراع ميامي في جوهره ، يأخذ قالباً دينياً ، يخوضه الحسين بن علي بالكلمة والسيوف ، ضد يزيد بن معاوية وأعدائه .

وحقيقة لم يعد صراع الانسان الحديث ، ضد الأقدار الغامضة المجهولة ، أو القوى الخفية والتي ترتبط بنظام كوني ثابت ، تتحدد فيه أبعاد الانسان وقدراته ، دون تجاوز لهذه الحدود . وربما نستطيع القول ان البطل المأساوي الحديث هو في تكوينه العام ، افراز لعصره ، ومأساته مرتبطة بظروف حضارته ومكوناتها ، ومفاهيمها العقائدية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية .. الخ .

والحسين في مسرحية الشرقاوي ، كبطل مأساوي حديث ، يفرض أمامنا مشكلة التوفيق بين المفهوم الاسلامي والعقائدي للعلاقة بين ارادة الله سبحانه وتعالى ، واردة الانسان . وهل يمكن أن تقوم ( مأساة اسلامية ) - تجاوزاً في ظل هذا الاعتقاد - خاصة إذا كانت هذه العلاقة بين الخالق سبحانه وتعالى وبين عبد من عبيده ، رجل الدين الصوفي ، والثائر السياسي - الحسين بن علي .

ونظن أنه في ظل المفهوم الأرسطي للبطل المأساوي ، لا يمكن أن يتحقق البعد المأساوي للحسين ، من ناحية الصراع ، لأن المأساة الحديثة في الفكر العربي المعاصر ، تختلف بالضرورة عن المأساة اليونانية في الفكر الميثولوجي . فالحسين كؤمن ثابت اليقين لا يصارع ولا يمارض ارادة الله العليا ، بل يتوحد مع هذه الارادة وينفذ تعاليمها ويصدر عن مشيئتها ، وهو بذلك مسلح بسلاح الايمان ، في مواجهة باطل محدد ، يجد انتصاره في الاستشهاد ليحول دون تنفيذ هذا الباطل ، فالاسلام يدعم موقف البطل المتمرد الفاضل ضد الخلل المتمثل في الخروج على ( النظام ) الاسلامي ، يتورث يزيد لحكم المسلمين ، متجاوزاً نظام الشورى . فان انتصر الحسين كان كسباً ، وإن مات ، كان شهيداً ، وإن مر بفترة المعاناة - معاناة المتصوفة - « معاناة الذات المؤمنة حين تكابد عذاباتها الخاصة في محاولة التقريب من الذات العليا والتوحد والامتزاج معها ، وما تلاقيه في سبيل ذلك من مواجهات - ( يزيد وانتصاره ) - وهذا الامتزاج ليس فيه انمحاء ، أو تلاش تام للشخصية ، بل هو محو يعقبه بقاء ، فهو يغني عن ارادته

الخاصة ، ليبقى بالإرادة الالهية ، ويفنى عن عمله ليبقى بعمل الله (٣٦) .  
ولعلنا ندرك أن الحسين ، بطل يسعى فى فضاله الى تحقيق الذات ، بخلاف  
الأبطال التراجيديين اليونان الذين يسعون الى تعبير الذات .

إن الحسين رجل الدين الثائر يدرك مسئوليته تجاه عصره ، وتدفعه  
عقيدته للتضحية بنفسه فى سبيل مبدأ ديني ، وبهذا يصبح صراع  
الحسين صراعا من أجل هدف ديني نبيل ، وليس ضد الدين ، وهذا الهدف  
يحمل معنى الفضيلة والسمو والمثل العليا والقيم الرفيعة ، وليس هناك  
تعارض بين إرادة الله وإرادة الحسين ، لأن هدف الحسين هو الذى يضحى  
من أجله ، مصدره الله سبحانه وتعالى ، وقد أنزله فى رسالة سماوية من  
أجل البشر ... هذا الهدف - يشعر الحسين أن عصره فى حاجة لتأكيد  
هذه المبادئ والأهداف السماوية .

من هنا ندرك أن الصراع الذى يارمسه الحسين فى مسرحية  
الشرقاوى ، ليست القوى العلوية طرفا فيه ، بل هو صراع بين الحسين  
ونفسه ، وصراع بين الحسين والأمويين ، أى أنه صراع داخلي وصراع  
خارجي . وتوجد علاقة وثيقة بين الصراعين ، فغالبا ما يكون الصراع  
الخارجي ، مفجرا للصراع الداخلي ، داخل نفس البطل ، عندما يسطلم  
بمشكلة أو أزمة تبحث عن مخرج منها .

فعندما يعث يزيد بن معاوية برسالة الى رجاله ، لكي يأخذ البيعة  
لنفسه من الحسين ، أصبح الحسين بعدما فى صراع داخلي ، وفى حيرة  
لا يعرف بالتحديد طريق الخلاص ، فصوره الشرقاوى لاجئا الى قبر جده  
المصطفى عليه الصلاة والسلام ، يتناجيه ويسترشد منه الضوابع ، فى  
صراع ذاتي داخلي ، فى منولوج درامي طويل يثير فيه منطقية الفكر ،  
ويخاطب فى التلقى عقله قبل وجدانه ، ليحرصه على اتخاذ موقف تجاه  
المطروح ، ليقف عقليا بجانب الحسين ضد ظلم يزيد الخارج على نظام  
الشورى .

**الحسين :** أبأى أنت وأمى يارسول الله اذ أبعد عنك ..  
وأنا قرّة عينك .. انتنى أرحل عن أذكى بلاد الله عندي .. غير أنى  
أنا لا أعرف ما أصنع فى أمرى هذا فأعنى .

أنا ان بايعت للفاجر كى تسلم رأس .. أو لكى يسلم غيرى ..  
لكفرت .. ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك ،  
وإذا لم أعطه البيعة عن كره قتلت .  
وإذا عشت هنا كى أحشد الناس عليه

خاض من حواك بحراً من دماء الأبرياء  
موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به .. أو سيق انسان اليه ..  
امتحان كامتحان الانبياء !

اترى أمنحه بيعة ذل ؟

بعدما آمن في بيتي واهلي ، مثل شاة في قطيع ..  
ثم اسقى الناس خمر الراحة الممزوج بالذلة في كأس بمرصع من  
ذهب !! أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطفاة ؟ لا أبالي بالذى يحدث  
منهم اذ يجدون ورائي في الطلب ! .. مستخفا بالحياة  
بحياتي وحياة المسلمين الآخرين .

موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به ، أو سيق انسان اليه !  
امتحان كامتحان الانبياء

آه لو تنكشف القبة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق ! (٣٧)

في هذا الموقف الدرامي ، على الحسين أن يختار ، ويحتلم الصراع  
الداخلي في نفس البطل بين أن يثور فيسفك دمه ودماء كثير من الأبرياء ،  
وبين أن يبايع ويضمن السلامة والذل ، موقف ما أمتحن المؤمن من  
قبل به ، فستمر الحيرة وتشتد فيناجي الحسين ربه بقصيدة أخرى -  
وان كانت دراميا تبطن أحيانا رغم جمالها من سير الأحداث وتدققها -  
وكانها مكملة لتلك التي ناجى بها جده المصطفى عليه السلام .

الحسين : يا أيها المشوق وافيك المحب بيت وجده .. فامنحه شيئا  
من رضاك وأفض عليه بحكمته .

فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل  
أنا ذا أذوب وأضمحل .. وليس بالمشوق بخل  
أنا أعينك أيها المشوق عن كل الصفات  
فأنت موصوف بذاتك .. أنا لست أطمح في العبارة  
فالعبرة قد خصصت بها العليم ..

أني لأضرع طالبا منك الإشارة ..

فالإشارة رائد فوق الطريق المستقيم .

ان كان ما بي مطمح للملك والمجد المؤئل

ان كان ما بى رغبة فى أن أكون أنا أمير المؤمنين  
 ان كنت مقتونا بأعراض الحياة ولا أحس ..  
 ان كان ما بى شهوة للملك لكن لا تبين ..  
 قد خالطت كوساوس الشيطان عقل فالتبس  
 ومضت تخادعنى لتبرير الخطيئة مثل آدم  
 فأظن أن تطلبى الدنيا دفاعا عن حقوق المسلمين •  
 وأخال أن تطاماتى ثورة ضد المظالم •  
 ان كان بى هذا ألفتون  
 ان كان بى زهو خفى لأبسا زهد التقى  
 فاسكب على قلبى شعاعا من جلال حقيقتك • • لأرى اليقين  
 لأرى الحقيقة والخديعة فى الذى هو كائن حولي  
 وفيما قد يكون (٣٨) •

تلك هى الأزمة التى يمانيهما الحسين ، فاين الخلاص ، وأين  
 الصواب • • اختيار صعب • • ان الحسين فى حيرة من أمره ، يود  
 لو يعرف حقيقة موقفه • • أهو صادر عن قناعة ، أم عن أهواء شخصية • •  
 انه يخشى الزهو ويبحث عن اليقين • • وهذا الصراع الداخلى لا يستمر  
 طويلا ، إذ يأتية الحل على هيئة منام تتجلى الحقيقة بكل أبسائها أمام  
 ناظره • • فيختار طريق النضال ، والدفاع عن الحق والعدل ضد الظلم  
 والخديعة • • غير مهتم بالأمان الشخصى • • ففى نفس المنظر ، وبعد أن  
 يستيقظ من الحلم ، وقد تبين الحقيقة من الخديعة •

**الحسين :** بان الرشد من القى • • وهدانى جدى للرأى • •  
 غفوت قليلا فحلمت • • حلمت بجدى يامرني ألا أقعد عن باطل  
 ورايت أبى يبتسم الى ويدعونى • • وأمى تنتظر قدمي • • وحلمت  
 بسم أبى حمزة

• • • ( مستمرا ) ينادينى بأبى الشهيد

وبشرنى جدى بمكان فى الجنة قرب مكانه • • اذا أنا ما استشهدت  
 دفاعا عما جاء لتبليانه (٣٩) •

ذلك الحلم ، يدفع الحسين الى المضى قسما لا يلوى على شيء ،  
 عازما كل العزم على خوض النضال دون توقف ، لأن صراعه النفس قد  
 حسم ، وانجابت الغمة ، وبان اليقين • فالحسين أدرك ان الباطل أقوى ،

ومع ذلك يرفضه ، ويمضى غير نادم .. الى الاستشهاد في سبيل ما اعتقده  
انه الحق ، ومن هنا يتضح مفتاح المأساة ، او بالاحرى مفتاح شخصية  
الحسين كبطل مأساوى ، فهو يدرك خطواته منذ البداية ، بل أيضا  
يدرك العاقبة ، ونهايته المأساوية ، حتى قبل أن يبدأ ، فهو يعلم مصيره ،  
لكنه يتقدم بخطى ثابتة نحوه ، أو نحو الاستشهاد .

**الحسين :** (من وراء القبر) أنا ذا آت يا جدى .. أنا لا أحث بالمهد (يظهر)  
أنا ذا آت يا أمى .. أنا لا أنكص عن وعدى ..

أنا ذا آت يا أبى أفسح لى ركننا عندك

أنا ذا آت يا عمى ، يا حمزة ياخير الشهداء (٤٠)

ان السماء تدعوه أن يخوض النضال ، وعلى أساس هذا المنطلق ،  
لا يتوانى الحسين فى سعيه الدائم نحو الاستشهاد والوقوف ضد أعداء  
الدين ، ضد الأغنياء الذين أثروا على حساب الفقراء والمحرومين .  
لقد أشرنا الى الصراع الداخلى الذى كان يعاني منه الحسين ، ثم  
اهتدى بنور الحقيقة . ليتخذ الصراع بعدا جديدا ، ألا وهو الصراع  
الخارجى .

والصراع الخارجى فى المسرحية ، يتخذ بعدين لا ينفصلان ،  
أولهما : البعد الدينى ، وثانيهما : البعد السياسى .

لقد بدأ الصراع الخارجى فى المسرحية ، متوازنا .. فعندما علم  
الحسين فى مسرحية الشرقاوى ، بأمر الرسائل التى تدعوه الى الحضور  
للكوفة ، وتطلبه خليفة للمسلمين ، كان قوة يمكنها أن تقف فى وجه  
يزيد وأنصاره .

أما عندما يتخلى عنه أنصاره بعد ما قطع أكثر من ثلاثة أرباع  
الطريق ، ولم يبق معه سوى عائلته وأقاربه ، والقليل - عددا - من  
الأنصار . عندئذ يتحول الصراع الى صراع غير متكافئ . فعلى رأس  
أحد طرفى الصراع يقف الحسين صاحب الراى الحر ، وعلى الطرف  
الآخر ، يقف يزيد بن معاوية ، وأتباعه من الأمويين الماجورين . فهو صراع  
بين فقراء يدافعون عن أحد مبادئ الاسلام ، وهو مبدأ الشورى . وأغنياء  
أثروا الدنيا ومتاعها على الدين . وتتمثل قوة يزيد العبدية ، فى قدرته  
على شراء ذمم الفقراء ، بالترهيب قارة والترغيب قارة أخرى .

وبين طرفى الصراع ، وقف أناس على قدر كبير من التذبذب  
والتأرجح ، وكان خطرهم ، على الحسين وأتباعه ، لا يقل عن خطر أعدائه

وأعداء المسلمين ، كيزيد وأصاره • فهم بموقفهم السلبي ، قد شاركوا وبشكل غير مباشر في نصرة يزيد • ان صراع الحسين يكمن في ضرورة تغيير الأوضاع ، التي استقرت ، بالكذب وشراء الفهم ، وهنا تكمن الصعوبة ، وفي نفس الوقت ، تكمن عظمة الانسان وقوة ارادته ، في مواجهة الأوضاع الدينية والسياسية ، والسعي نحو تغييرها • وبذلك يتحمل الحسين قدرا كبيرا من المعاناة ، خاصة عندما يكون ميزان القوى غير متكافئ • اذ يتدخل العامل الاقتصادي ، ليحسم قضية الصراع • ويشير سعيد بن مسعود ، من أصحاب الحسين ، الى الذين أثروا على حساب الدين •

سعيد : آه منكم يا سرة الناس في هذا الزمن ، أنتم يا من تألبتم على حكم علي •• عندما حاسبكم عما اقتنيتم ، عندما رد لبيت المال ما كنت كنزتم •• عندما نازعكم اقطاعكم ، ثم سوى بين كل المسلمين (٤١) •

فليس الحسين وحده ، في مسرحية الشرقاوي ، الذي يدرك فساد الواقع ، وخراب بعض الضمائر ، بل ان بعض أصحاب الحسين •• مثله يدركون •• رغم قلة عددهم •• فيتخفون مواقف بطولية الى جانب الحق والعدل •• وبذلك تكون رؤية الحسين •• والى حد كبير •• رؤية جماعية ، وليست ذاتية • فالجميع يدرك ابعاد الأزمة ، ولكن كيف يكون التصرف في معركة كهذه •• ليست دينية خالصة ، بل تلعب السياسة دورا هاما ، ويحسم المال الصراع •

ابن جعفر : قلتهاذنه قليلا يا ابن عمي •• فالسياسات حيل أنا ادعوك الى شيء من الحكمة والتريث لتدير الأمور • لن قليلا يا أخى لا تنكسر •• انحن الآن لاعصار التذير واستقم ما شئت بعده •• هكذا تنجو بنفسك هكذا تسلم رأسك •• هكذا تحفظ ما تهض له ( فجأة ) أعلن البيعة حتى تهدأ الثورة عنك ، فاذا استقويت فانقض بيمتك (٤٢)

فكان ابن جعفر يتيح فرصة الاختيار للحسين ، ولو قبل الحسين هذه المناورة السياسية لتحول جوهر الصراع الى شيء آخر مختلف ، فالخلفية التي ينطلق منها الحسين ، خلفية دينية بالأساس • أما الخلفية التي ينطلق منها يزيد بن معاوية ، خلفية سياسية بالدرجة الأولى • فاذا افترضنا •• جدلا •• أن الحسين انتقل في صراعه مع يزيد ، من الخلفية الدينية ، الى السياسية ، مستخدما مناورات الساسة ، فإن الحسين يفقد جوهر القضية الأساسية ، وهي الدفاع عن جوهر الدين الاسلامي ،

ومبدأ الشورى ، بالكلمة الصريحة الواضحة ، دون مناورة أو مداورة سياسية .

**الحسين :** ( منتفضا ) كبرت كلمة .. وهل البيعة الا كلمة ..  
ما دين المرء سوى كلمة .. ما شرف الرجل سوى كلمة ..  
ما شرف الله سوى كلمة ( ٤٣ ) .

وهنا يتضح مكن الضعف الحقيقي ، عند الحسين كبطل تراجمي في مسرحية الشرقاوى ، ففي داخله برائة كاملة ، فهو مقتنع بالكلمة . ولم يسع للفعل . ذلك أنه تجاهل الوعي بحقيقة الصراع ، فالصراع هنا لا مجال فيه للكلمة .. بل - للفعل - للسيف . وهنا تكمن برائة الحسين .

ان الحسين يؤمن بالكلمة الحرة المستولة ، وبأن شرف الله هو الكلمة ، ولكن المناورات السياسية لعبة بعيدة كل البعد عن روح الحسين وأخلاقه . فبينما يرى ابن جعفر - رجل السياسة - أن الغاية تبرر الوسيلة ، يرى الحسين أن الغايات الشريفة يجب أن تكون وسائلها شريفة أيضا تتفق مع أصول الدين وجوهره ، وهنا تبرز نقطة الضعف القاتلة عند الحسين ، والتمثلة في برأته السياسية .

فمعسكر الحسين يتمسك بالمبادئ الدينية ذات الأبعاد الاجتماعية والسياسية ، من خلال برائة مفردة . ومعسكر يزيد ينطلق من خلفية سياسية ، بما يلائمها من فقدان للبرائة ، والتسلح بأسلحة الساسة . ويتضح الخلاف في مبادئ المعسكرين في قول الصراف .

**الصراف :** لم يعد يصلح أبناء علي للخلافة ... انهم اصحاب تقوى وورع وارى الدولة تحتاج الى كيد سياسى حصيف ...

**وجل ٤ :** لم يعد يصلح للدولة حكم الخلفاء الراشدين ...

**السيد :** ولكل زمان دولته ورجال اعرف بأموره ... وحسين قره عين رسول الله ، يعيش زمانا قد ولى ما عاد رجال كهل لحكومة دونتنا أهلا .. وحسين يسلك مثل أبيه ... والدولة تطلب رجلا آخر لا كهل وحسين ( ٤٤ ) .

لقد نزل الحسين الى معركة السياسة ، غير مسلح بأسلحتها ، بل مسلح بالايمان والبرائة والعدل ، وكلها أدوات لاتصلح في ميدان السياسة في عصر يلجأ فرسانه الى المناورات والخديعة .

فبينما يطالب الحسين بالشورى مستندا الى نصوص الدين ، نرى



يزيد بن معاوية وأتباعه يقفون مع مبدأ التورث ، حتى لو أدى ذلك الى المناورات ، بل والتعذيب والقتل في أحيان كثيرة . والحسين يستمر في فضاله لا يبغى ملكا شخصيا ، بل يبغى خير الأمة ، وصلاح الدين .

**الحسين :** أنا لا أنشد الملك كما قلت .. ولكن أريد الخير للأمة ، أنا الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر (٤٥) .

ولابد من توافر نقطة الهجوم ، ليسجل الحسين بذروة صراعه ، ويحسم أمره ، ويسجل بنهايته المأساوية ، والعامل الخارجي الذي زاد من تشجيع الحسين ، هو وصول سعيد أحد أنصار الحسين الى مكة ومقابلة الحسين في بيته ليسجل بالرحيل .

**سعيد :** ( يرمى الخرجين ) خذ وعد .. انها والله آلاف الرسائل .. كلها تدعوك للكوفة قورا ، انما أقسم أهل مصر ألا يدخلوا الجامع الا بالحسين . قد دعوناك اليها مرتين .. فلماذا لم ترد ؟ أنت مسئول بهذا الصمت عما يحدث اليوم لنا (٤٦) .

ان دعوة سعيد الى الحسين ، تعجل بتفجير الصراع ، بين ارادة الحق والعدل وبين ارادة الظلم والظيف ، فيتقدم البطل خطوات الى الامام . وهذا الموقف يجعل الحسين غير عابئ بتحذيرات زينب ، وابن جعفر .

**ابن جعفر :** ولكنكم قد خذلتم أخاه .. ومن قبل هذا قتلتم أباه .

**سعيد :** ( مقاطعا ) فنحن نكفر عن ذنبنا .. ونندم عن كل ما كان منا ونحن تبايعه توبة الى الله .. قاله في التأبين .

**زينب :** أخاف عليه انتقاص الرفيق وعذر الصديق .. وكيد الحليف ولست أراكم له حافطين .. أنتم له ويحكم حافظون (٤٧)

ان التحذير الذي تطرحه زينب له دلالة المادية ، فهو تحذير قائم على تجربتين قد حدثتا في الواقع من قبل ، هما : تجربة مر بها علي رضي الله عنه ، عندما تخلى عنه أهل الكوفة وقتلوه ، وتجربة الحسن بن علي ، عندما تكرر خذلان أهل الكوفة له أيضا ، ولكن آلاف الرسائل التي حملها سعيد الى الحسين ، تبايعه ، وتطلب منه سرعة الحضور الى الكوفة ، كي يصل بهم ، ويخلصهم من أعوان يزيد ، هي في الحقيقة حجة قوية ، لا بد بملها أن يتخذ الحسين موقفا ايجابيا ، ومن هنا تنبع المفارقة الدرامية ، فبينما يمضي الحسين الى الكوفة ، معتقدا أن الموقف في صالحه ، ينقلب الموقف ليصبح موقفا في صالح يزيد وأعوانه ، وذلك

لأنهم استطاعوا أن يقتلوا مسلم بن عقيل ، ابن عم الحسين ، واحد أعوانه البارزين . ومن هنا يأتي تحذير زينب ، في مكانه كدلالة درامية . كما أن يزيد ورجاله استطاعوا أن يشتروا أصوات المسلمين بالنقود والهبات تارة ، والترهيب والتخويف تارة أخرى . . لكن المأساة ، تكمن في علم الحسين بهذا التحول الذي أصاب أهل الكوفة . . ومع ذلك يصر على مواصلة الرحلة ، مع ما يستتبع ذلك من نهاية مأساوية وحتمية . فهل هذا يرجع فقط الى براعة سياسية مفرطة ، أم أنه العناد ، والاصرار على طلب الشهادة .

**الحسين :** أنا ماض في طريق الحق . . لن أرجع أو أهلك دونك (٤٨) ولكنه قدرى أن أذود عن العدل مهما يقف في سبيل ، هو الحق . . أخرج من أجله . . فان كان لابد من معركة وان كان لابد من مستشهدين . . فبا أملا عز من أدركه ، أنا ذا خرجت بسيف الرسول . . ودرع النبي الى المعركة (٤٩) . . . انتي أكره أن تضوا مني من غير علم . . نحن ماضون جميعا للقاءة الخوف . . انما هذا طريقى ليس لي غير ارتياده . . أنا مدعو إلى تلك الشهادة . . ان موتا في سبيل الله أذكى عند رب العرش . . من كل عبادة . . أنا ذا أحيا شهيدا . . لم لا أقضى شهيدا (٥٠) . فلقد أدرك تماما البطل المأساوى ، بنتيجة ما هو مقدم عليه ، بعد أن تأكد أنه وقليل معه في الميدان ، فلقد غدر به أهل الكوفة ، وأصبح حالهم حال ذل وغدر .

**زهير :** عظمت رشوة أهل الراى فى الكوفة ، فانفضوا عن البيعة لك ، وسواد الناس مقهور فلا رأى لمن لاحول له .

**حبيب :** غير أن السيف فى أيديهم أشهر ضدك .

**ابن عوسجة :** فقلوب الناس لك . . وحراب الناس والله عليك (٥١)

لقد اختار الحسين وباداة كاملة ، بعد أن علم بجولية الأمر ، أن يمضي في طريقه الى الكوفة ، ولا يتراجع ، بل يسرع ، وهنا يتضح الجانب الآخر في شخصية الحسين - فى مسرحية الشرقاوى - وهو سعيه الى الاستشهاد من أجل إعلاء كلمة الدين ، فلقد « غير الاسلام فكرة العدالة بالخلاص ، الى العدالة بالثورة ، وشجع الموت فى سبيل الفكرة ، ومواجهة الظالمين ، وجعل الثائر الشهيد أحد المسبعة الذين يظلمهم الله يوم القيامة » يوم لا ظل الا ظله . وهو بهذا يربط بين الثورة على الظلم ، وبين الحياة الآخرة (٥٢) .

**الحسين : ٠٠٠** فانا الشهيد هنا على طول الزمان ٠٠ انا الشهيد  
فلتصبروا جسده الشهيد هنا في وسط المرء ٠٠ ليكون رمزا  
داميا ٠٠ للموت ٠٠ من أجل الحقيقة والعدالة والأية ٠٠٠  
طوبى لمن يعطي الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة (٥٣) :

ان اصرار الحسين ، لاعطاء حياته لقيمة أغلى عليه من الحياة ، جعله  
يسعى للاستشهاد ، في سبيل المبدأ ، وفي سبيل اعلاء كلمة الاسلام .  
انما سعى من أجل احداث التطابق الذي رآه في المنام ، فعندما يموت  
الحسين ، يكون قد حقق الحلم الذي رآه في المنام ، « فموت الشهيد  
لا يمثل لنا هزيمة الفرد ، بل انتصاره ، وهذا الموت هو نتيجة صراع  
يقف فيه الفرد في مستوى القوى العلوية ، ونتيجة لهذا ، فان الاحساس  
بالمعاناة يضع بسبب هذا الانتصار الخلقى (٥٤) ، كما يرى لويس  
مارتز .

ولكننا نتساءل هل ضاع فعلا الاحساس بالمعاناة عند الحسين ؟  
لقد عاش الحسين وعاش فترة صراع نفسى حاد ، وتردد الى حد ما  
( كائنات ) ، في ان يكمل مشواره أو لا يكمله ، وان كان قد صمم بعد  
ذلك على المضي في سبيله ٠٠ تقول : « ان هذا التردد أو التأيي والذي  
عاشه الحسين كمعاناة داخلية نفى عنه ( التحسن المجرد لقضية الحق ) ،  
والذي ليس فيه السحر الدرامي نفسه الموجود في الضعف الانساني  
أو العاطفة الانسانية (٥٥) ، من هنا تكون معاناة الحسين وقلقه الانساني،  
وموقفه كبطل ديني يختلف عما يطرحه ا ٠ ا ٠ ريتشاردز عندما يقول :  
ان أقل مسحة دينية في المسرحية من تلك الأديان التي تقدم الجنة للبطل  
التراجيدي تمويضا له ، تكون مدمرة (٥٦) ، أي مدمرة للأثر التراجيدي .

ان الحسين يمتلك ارادة انسانية حرة مجردة ، تصارع عالما مفككا ،  
فالحسين نتيجة لقناعاته بهداه ، ونتيجة لرؤيته ورؤياه ، يعتقد ، انه  
وجد السبب الخفي والمتمثل في دخوله الجنة ، لذلك فهو يرغب في  
الاستشهاد ويوافق من هذا السبب ، يتقدم بجلال نحو موته وتحوله (٥٧)،  
فهو لا يجزع ولا يقلق ولا يضطرب لما يرقبه من قدر الله ، لأنه قد سلم أمره  
الى الله ، واطمان الى ارادته فيه ، واطمان الى انه لا يريد له في النهاية  
الا الخير . تهديه في ذلك علاقة المودة للمخلوق ، والحب والرضا المتبادل  
من الجانبين . وفي قول الله عز وجل برهان على ذلك ( رضى الله عنهم  
ورضوا عنه ) (٥٨) .

والحسين في الوقت ذاته لا يتواكل على الله بحجة أن القدر مكتوب ،  
ولا يتخذ الا ما اراده الله ، ولكن قدر الله مفيد عن الابصار ، وليس يمدى

أحد مقلعا ما سيكون ، ومن ثم ينبغي العمل في سبيل الله ، وطعنا فيه جته . قال الله تعالى : « خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا » (٥٩) ( فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم ) ( ٦٠ ) و ( قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ) ( ٦١ ) .

إن موقف المسلم من القدر هو التسليم للمفيع المجهول ، والعمل في نطاق الظاهر المعلوم ، فالصراع يحدث في الأرض ، ولكنه ليس صراعا مع القدر ، فلا صراع عند المسلم ، بل هناك التسليم الكامل ، فقد اطمانت النفوس ورضيت بحكم الله مطمئنة . أنه الخير ، ولو لم يتكشف لصاحبه في حينه ، بل لو لم يتكشف لعدة أجيال ، إنما يكون الصراع مع الشر الكائن في الأرض ، ويكون من أجل الخير وفي سبيل الخير « فالإنسان في الدراما الحديثة والمأساة الحديثة ، يصارع قوى المجتمع وقوى الطبقة ، إذا طغت عن حدها ومالت إلى الظلم ، ولكنه لا يصارعها وفي حسه أنها القدر ، ولا أنها البديل من الله ، وإنما يصارعها وهو مرتبط بالله ، مترقب لتدبر الله ، مطمئن إلى حياه ، ولا يستعجل نتيجة الصراع » ( ٦٢ ) .

الحسين : فيما أن الموت قضاء قد قدر .. يأتي بها يتأخر ، وليكلا أسجن في خوفي .. وليكلا أنهم من بعد وليكلا أسكنت عن منكرو .. سأخرج مؤثروا سيقي فلانما عن شرف الدين .. عن شرف الأمة .. عن شرفي ( ٦٣ ) .

ويرى الدكتور رؤوف عبيد : أنه لا يذهب بنا الظن إلى أن الإيمان بالقدرية المطلقة يمنح صاحبه شجاعة وإقداما ، كما يتصور البعض خطأ ، لأنه كما يقولون يكون واقفا بأن كل أمر مخطط ومقدر مقدما . ولكن هذه الثقة قد تكون بنفس المقدار مصدرا رهيبا للتخاذل والتواكل والاستسلام لكل الشرور والأخطاء ، مادامت هذه هي في تقديره إرادة الله التي تعمل في الخير والشر ، وفي السراء والضراء . ولا يذهب به الظن أيضا إلى أن الإيمان بالقدرية المطلقة كثيرا ما يمنح صاحبه العزاء في الأحزان ، أنه عزاء محض زائف . إنما العزاء الصحيح ينجي عندما نشعر أننا قد بدلنا غاية ما في وسعنا لدبر المرض أو الموت أو الفشل ، فلم ننجح في درته ، لأسباب خارجة عن إرادتنا . هنا فقط يرتاح الضمير الإنساني ، ويهدأ بالا ، لأنه أطاع تمام الطاعة ، الناموس الخلقى ( ٦٤ ) .

إن سبب مصرع الحسين أو استشهاده هو إصراره على التمسك بمبادئه في مجتمع فاسد وباطل . ولقد كن بمقدوره أن ينجو ويعيش آمنا ، لو أنه قال كلمة واحدة طلبوها منه ، ولكن الحسين صاحب المبادئ ، يرفض أن يقول هذه الكلمة ، يرفض حتى أن يصمت .

**الحسين :** أنا لا أملك حتى صمتي ، فبعض الصميت يهوى في أرجاء الأرض ويعلن موقف صاحبه برضاء المذن أو بالرفضي ، لا أين التلى . منذ اليوم .. وليل الفتنة قد أظلم (٦٥) .

ان دراسة البطل في مسرحية الحسين لعبد الرحمن الشراقوي ، ورغم أنها ابداع فني ، الا أنها دراسة تنسم بالخطر ، نظرا للاعتبارات الدينية والتي قد يغالى فيها البعض ، رغم الفرق الواضح بين الشخصية في الواقع الحياتي والتاريخي ، وبين الشخصية في الابداع المسرحي .

وعليه يحق لنا ان نعتبر شخصية الحسين - دراميا - كبطول تراجيدي ، قد أخطأ بعض الأخطاء المأساوية التي أدت به الى نهايته المأساوية ، فلقد أخطأ في البداية ، ثم سرعان ما أدرك هذا الخطأ ، ولكنه لم يتراجع وأصر على تكمله مسيرته ، وأتيحت له فرصة النجاة والهروب ، لكنه بشموخه أصر على السير حتى نهاية الشروط .. ولقد اعتقد أيضا ، ولحسن نيته - ولا نقول لخطأ في تقديره - أنه ربما لو صحبه أهل بيت رسول الله معه ، فلسوف تتغير طبيعة الأمور بعض الشيء ، من ناحية تأثير أهل البيت على المسلمين فلا يخذلوا الحسين ، ولكن هذا الاعتقاد لم يكن صحيحا كل الصحة ، ولقد أدرك الحسين هذا ، لكن بعد فوات الأوان ف لا صيبل ، ولا رغبة في التراجع .

**ابن جعفر :** ( للحسين ) دع النساء والعيال يا حسين .  
**الحسين :** أخاف أن ينالهم شر عظيم بمدنا .. أخاف أن يبغي عليهم ما هنا .  
لهم مصري .. فليسيروا للذي خط لنا ...  
... ..

أنا لو لجأت الى الجحور فانهم لن يتركوني حتى ينالوا بيعتي أو يقتلونى (٦٦) .

ان البطل التراجيدي قد يرتكب الخطأ المأساوي عن غير عمد ، والا فلن يثير سقوطه احساسنا بالخوف والشفقة عليه ، فالحسين لم يكن يدرك بأن جند يزيد سوف يقتلونه بتلك السرعة ، فقد أخطأ عندما رفض تغيير مساره ليحقق هدفه ، وهو ترك الكوفة والذهاب - مرحليا - الى الهمس .

لقد أثار فينا موته وسقطته ، احساسا بالخوف على مصيره ، وتكمن المفارقة في أنه لم يكن يعلم انهم اشتروا الذمم بالمال ، اشتروا الدنيا ولسوا الآخرة ، في الوقت الذي يعرف فيه المثالي للمسرحية ، فيثير فينا احساسا بالخوف على مصيره ، والشفقة عليه لانه - رغم مركزه الديني -

إنسان مثلنا تكن له الاحترام ، أراد اصلاح الخليل فضحى بنفسه فى سبيل كلمة حق يقولها .

الحسين فى مسرحية الشرقاوى لا يغير من طريقه ، ويسمى الى قدره مفتوح العينين ، مدركا بأن موته سوف يغير من طبيعة الصراع ان عاجلا أو آجلا ، وسوف يغير أيضا من موقف الكثيرين من المسلمين ، عندها يستوعبوا الغرس ، ويرونه يضرب بنفسه المثل فى الشهادة ، قلقنه اكتشف الحسين أن فى الاستشهاد حياة للمبادئ التى يدافع عنها ، أكثر مما فى الحياة . لقد كان الحسين يؤمن بأن الموت دفاعا عن الحق ، خير من حياة منعنة للباطل .

**الحسين :** ( جليلا ) ليست العبرة فى قتل الحسين إنما العبرة فىمن قتلوه .. ولماذا قتلوه ! ... إنما العبرة فى ثار الحسين أنا ثار الله ان مت شهيدا فاطلبوه فاطلبوا الثأر من السفاح أيا ما يكن (٦٧)

**الحسين :** فانا الشهيد هنا على طول الزمان .. أنا الشهيد فلتتصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء ليكون رمزا دائما للبوت من أجل الحقيقة والمعادلة والاباء ..... أنا ذا شهيد الحق ضمت

لكى أضون من الضياع شريعتك (٦٨)

ان وعى الحسين بضرورة استشهاد كخاتمة لكفاحه ونضاله ، لا يضعف الأثر التراجيدى لمآته وموته .

ويرى جون جاستر ، أن الموت البطولى الذى لقيه بروكتور بطل مسرحية البوتقة لأثر ميللر ، والذى يختار المشنقة مفضلا إياها على الخنوع لسلطة ظالمة ، يتخذ مستوى من التضحية التراجيدية به أكثر صموا مما يتخذه ويل لومان (٦٩) ، لكن موقف الحسين الذى فضل الموت على المباينة ليزيد أكثر نبلا ، لا لكونه فقط مسلما ، ولكن لكونه يواجه قوى أكبر منه ، انه يمارس صراعا غير متكافئ ، بالنسبة لقوة البطل العديدة ، وإن كانت تموضه القوة الروحية واليقين الكامل . ورغم هذا فالبطل لا يقوم بفعل درامى ( محسوس ) سوى الرفض ، ثم النهاية المأساوية المترتبة على هذا الرفض ، وهو الموت المادى . « فالفعل فى المأساة ينشأ من الواقع الذى يحفز البطل المنجوع الى العمل ، وفى أثناء محاولته الوصول الى هدفه الذى لا يستطيع ان يصل اليه بحال ، ومن صدامه المستديم بالمقبات التى يجب عليه أن يتخطاها ، ومن هذا الصدام فنحسب ، تصدر القوة الحقيقية للمأساة » (٧٠) .

فالفعل المأساوى - تجاوزا - والذى يؤدى الى مصرع الحسين هو فعل ارادى كامل ، اذ يدرك الحسين كل الظروف المحيطة - متأخرا -

ويعرف مخاطر الإصرار على موقفه والذي يهد بمتابعة استشارة للموت ضده ، ودعوة للموت يتقبلها الحسين راضيا ، فهو يحس أنه قد وجد السبب الخفى ، فيتقدم بجلال نحو موته ، لأن الفعل الذى يؤدى للنهاية ، فعل ارادى واختيارى ، بمعنى أن البطل لا يجهل ما يفعل ، ولا يجهل ما ينتظره من خطورة تمسكه بهذا الموقف ، بل ان ( الموت ) والذي يهد بمتابعة المصير المأساوى لأبطال التراجيديا ، أصبح هدفا للحسين . فمن خلال المفهوم الاسلامى للموت والذي يعادل الشهادة فى سبيل الله ، يصبح هدف الحسين الفوز بالجنة .

وبذلك تكون معاناة الحسين وعذباته وموته ، ردود أفعال رادعة نتيجة لأخطاء البطل ، وهى فوق ذلك أفعال ارادية ، فالحسين يفعله ، والتمثل فى رفض البيعة ليزيد لم يخطأ ، لأنه يدرك أن الفعل الرفض ، إنما هو الواجب المفروض عليه كمسلم قنوة .

وبهذا لا يصبح الحسين بطلا تراجيديا بالمفهوم الأرسطى ، ولا يصبح موته هو النهاية المأساوية أو العقاب ، لسلوك الإنسان البطل فى لحظات الخطأ ، أو حينما يتجاوز حدوده أو يخرج على النظام . فالحسين فى الواقع إنما أراد وبإصرار كامل أن يعيد النظام ، أن يعيد الشورى كبداً اسلامى ، حتى لو دفع حياته ثمناً ، ليتحول الى نموذج فضالى تتعلم منه الأجيال القادمة ، كمبرة لرفض الشر .

وبالتالى نستطيع القول : ان ( الفعل ) هو ( الرفض ) ، و ( الموت ) او ( الاستشهاد ) هو ( النتيجة ) لهذا الرفض ، وليس ( عقاباً ) لهذا الرفض .

ويتفق الحسين فى بعض جوانبه والمكون الذاتى للبطل اليونانى من حيث كونه شخصية سامية تتضح فيها نبل المحتد ، ينتمى الى نسب عريق ولكنه فى نفس الوقت انسان عادى بسيط وفقير ، وهنا قد نجح عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته فى أن يزاوج بين نبل المحتد وبساطة العيش ، بالانتساب الى الفقراء ، تلك المزاوجة التى بنى عليه جوهر المسرحية .

وبالطبع لم تشكل فى العصر الحديث الطبقة الاجتماعية محورا هاما فى سلوك البطل ، ولكن الأهم هو درجة وعى هذا البطل بمصيره وقدرته على تجاوز - وبوعى - كل ما هو شخصى الى مستوى من العمومية .

فالشخصية الرئيسية تمارس صراعها بشكل مرتبط بالمجموع ، وبطريقة تجعل الملامح الفكرية تساهم بشكل جوهرى فى أن تحل

الشخصية الرئيسية المركز الرئيسى المنوط بها فى التكوين الفنى بشكل  
بالغ الحيوية والاقناع ، (٧١) .

ومعظم الأعمال الشعرية الجادة تتضمن مستويات متعددة للشخصية ،  
كما يحصل المتلقى يبحث تلقائيا عن هذه المراتب ويشعر بعظم الرضا إن  
لم يجدها أو ان لم يجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها  
طبقا لضرورة البناء الدرامى .

وكلما ارتفع قدر الشخصية كبرت تبعاتها ، واشتد صراعاتها  
وعظمت معاناتها ، فعندما اختار الحسين أن يكون الرجل الذى يرضى  
ويقتل ، يقدم على فعله دون تردد ، لأنه لو تردد أو تراجع ، فلن يصبح  
جديرا بالنبل التراجيدى . « والحسين حين يختار ، يختار لأن قوة أعلى  
منه . وأكثر نفاذا قد اختارت له ، تلك هى قوة الواجب الأخلاقى الذى  
يقوده الى الهلاك ، وهو حين يختار تتصارع العواطف فى نفس الحسين ،  
ويبدو لنا البطل التراجيدى بكل ثرائه النفسى والوجدانى ، يقف محيرا  
بين شتى السبل ، لأنه يعرف أن فى قراره يتخذ مصائر الأمور  
والبشر ، (٧٢) .

إن انتصار الحسين قد تحقق بموته وهو يدرك ذلك ، وتضحيته  
موجودة من أجل قيمة فضلة لا تتعارض مع ارادة الله ، ولا ارادة الخير  
أو القوانين الأخلاقية ، فمنذ اللحظة الأولى يدرك الحسين سر الخلل الذى  
يحيط به والأمر متعلق بشريعة اسلامية ، وبنص قرآنى يتعلق بمسألة  
الشورى ، كفضية ديمقراطية - ومن هنا تنبع مفارقة المسرحية واعلاؤها  
من قيمة الديمقراطية كبدا فى الحكم ، حتى لو أدى فى سبيلها الى  
الاستشهاد - وعليه كرجل دين أن يقاوم هذا الوضع وهذا الخلل ،  
فيهاجم جيشا كبيرا هو جيش يزيد الأكثر علة وعددا ، فيكر الحسين ببسالة  
حتى لا يتهم انه فى موقف انتحارى يائس - ان الحسين بطل حقيقى لم  
تفقه الدراما أو المساة ، ولذلك فهو ليس أقل تأثيرا من الأبطال  
المأسويين ، وإن كانت ارادته لم تتعارض مع ارادة الله .

وتعتبر معاناة الحسين معاناة مثالية ، فهى أكثر من معاناة جان  
دارك - ( المقارنة هنا على مستوى الدراما ) - التى كتبها برنارد شو ،  
فلقد كان مطلوبوا من جان دارك أن تبرهن على صحة أقوالها وموقفها ،  
وبالتالى خطأ - رجال الكنيسة ، كما أن معاناة الحسين أقوى من معاناة  
رجل الدين المسيحى توماس بيكيت - عند كل من جان آوى ، و . س .  
اليوت - لأنه كان مطلوبوا منه أن يؤكد صحة تحوله من رجل الملك المدلل ،  
رجل الدنيا صديق للملك هنرى ، الى رجل الدين أو رجل الله ، والمخافى  
على شرف الله ، أمام سلطة الدولة والمثلة فى الملك هنرى . وإما ما كان



مطلوبا من الحسين في مسرحية الشرقاوى فاكتر بكثير ، كان مطلوبيا منه التصدى لأول مرة في الاسلام للحفاظ على مبدأ الشورى والمطالبة به ، وأن ينقذ الأمة الاسلامية من الفتنة والضلal .

واذا كانت وظيفة التراجيديا هي التطهير ، فأننى اعتقد أن الحسين - في مسرحية ناز الله للشرقاوى - قد اوتبط مصرعه برودود فعل نفسية عنيفة ، جعلت ( للتعاوى ) وظيفة نفسية تؤدى للتطهير ، والاحساس بالتوبة والندم . بل لعلنا نعلم أن أهم وظائف التعاوى ، هي التطهير من خطيئة مصرع الحسين .

ويرى الدكتور محمد عزيزة ، أن الشيعة قد اكتشفت المسرح لأنها مستثولة بشكل ما عن مصرع على ثم الحسين ، لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات ضمير شقى « (٧٣) » . لقد وجدت الروح الشيعية فى الحسين بن على شهيدا المعذب ، كما وجدت الديانة المصرية القديمة شهيدا المعذب فى أوزوريس ، أو كما وجدت الميثولوجيا الاغريقية شهيدا المعذب فى بروميثيوس . وكما أصبحت المسيحية فى تراثها الفنى ، حين أبدعت مسرح الآلام ، مستلهمة فيه عذاب المسيح على صليبه « (٧٤) » .

إن التراجيديا ( الاغريقية ) ، « تراجيديا ( الضرورة ) » فالعاطفة التى تنتاب المشاهدين ، هي : واأسفاه أن تكون تلك مشيئة الاقدار . وأما التراجيديا ( المسيحية ) ، فتراجيديا ( الامكانية ) « (٧٥) » فالعاطفة التى تنتاب المشاهدين هي : واأسفاه ان حدث هذا وكان فى الامكان الا يحدث . أما ( التراجيديا العربية المعاصرة ) ، فيمكن اعتبارها تراجيديا ( الاختيار ) . والعاطفة التى تنتاب المشاهدين ، هي : واأسفاه . أين كانت ارادتنا ، نحن شركاء فى الخطأ ، نحن نتحمل بعض الذنب . لكن بعد فوات الأوان .

إن الضعف فى شخصية البطل التراجيدى اليونانى ، يتمثل فى غرور البطل وادراكه المبالغ فيه عن قوته ، والتى يعتقد أن شيئا لن يستطيع أن يهزمه . أما البطل التراجيدى الأوروبى ، فخطيئته تتمثل فى ادراكه بضعفه ، لكنه رغم هذا الضعف ، يعتقد بفهم مبالغ فيه ، أنه يستطيع أن يتجاوز بارادته ضعفه . أما البطل التراجيدى العربى - مسرحيا - فإن خطاه يتمثل فى براءته الزائفة ، واعتقاده أنه على حق ، فيقاتل بارادة روحية فى سبيل العدل والسلام ، لكنه يفضل فى اختيار سلاح معركته ،

ويترك ، بعد قوات الألوان ، لكنه يصر على أن يكمل الشوط طمعا في  
الجنة ، بالاضافة الى بعض جوائب الخطأ عند البطلين ، الاغريق  
والمسيحي ، وان تغيرت أشكال الصراع .

فبطلنا التراجيدي المربي الحديث .. لا يحمل سمات ذاتية خاصة  
به ، لكنه ( خليف ) من مكونات أبطال تراجيدين غربيين على مر العصور .

## ٣ - مسرحية مأساة العلاج

( صلاح عبد الصبور )

يرى الارديس نيكول أن المأسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها مثل أوديب ، فيدر ، ميديا ، أنتيجون ، اليكترا ، هاملت مكبت ، لير ، عطيل . ولقد بدأ الشاعر صلاح عبد الصبور كتاباته المسرحية ، بمسرحية مأساة العلاج ، التي تناولت حقبة من حياة الحسين بن منصور . أحد شيوخ الصوفية ، الذى قتل وصلب ببغداد ، متها بالزنفقة والكفر مرة وبأنه ثورى مرة أخرى ، فهو نموذج للمثقف الثورى الذى يطالب بالعدالة للآخرين ، والذى يسقط فى سبيل الفقراء ويهدر دمه بعد أن يترك علامة على الطريق .

ويرى الدكتور على الراعى أن مأساة العلاج هى بعض من مأساة كل ناظر ، يرى الظلم ويتبنى وجه المظل ، فإنا هو رزق القوة والصلابة ، حارب من أجل أن يرتفع الظلم عن الناس ، وإن هو وهن وتخرج وآثر العافية ، كتم الحق فى نفسه ، ووجد طريقا يرضى به نفسه وبسكت روحه المتوتبة (٧٦) .

يبدأ الفصل الأول بنهاية الحدث المسرحى ، أى بالموت ، أو بمشهد صلب العلاج ، اذ جعله صلاح عبد الصبور معلقا على شجرة بعد قتله تتناقل الناس سبب قتله ، « من قتله ، ولما قتل ؟ » ، فيتحول العلاج الى قدیس تتناقل الناس كلماته التى بقيت خالدة بعد موته ، وهى حيلة تشبه من قريب « ما فعله برنارد شو فى مسرحية القديسة جان دارك ، حين جعل مسرحيته مشهدا ختاميا يأتى فى أعقاب نهاية المسرحية ، ويمثل جان دارك بعد ان قررت الكنيسة فى القرن العشرين اعتبارها قديسة ، ثم تظهر اشباح من تعاملت معهم فى حياتها ، وتأخذ القديسة تحادث كلا منهم فيما كان منه (٧٧) .

أن توافد الناس على مكان صلب الحلاج وهم يعلقون على مشهد الصلب، شأنهم شأن الجوقة في التراجيديا اليونانية ، إذ تبدأ المسرحية حوارها بسؤال عن هذا الشيخ المصلوب بين واعظ وتاجر وفلاح ، ثم لا تلبث أن تمزج مجموعة من الناس فيهم الحنلاد والحجام والنجار والبيطار ، فيجيبون بأنه أحد الفقراء . يضيفون قائلين نحن القتلة ، أحببناه فقتلناه ، شهدوا ضده فأباحوا دمه ، وما أشد ظلم المقهور للمقهور .

### صفونا صفا صفا

الأجهر صوتا والأطول ، وضعوه في الصف الأول  
ذو الصوت الغافت والتواني ، وضعوه في الصف الثاني  
أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني ، برأفام تلمسه كف من قبل  
قالوا : صيحوا فليقتل ، انا نحمل دمه في رقبنا  
فليقتل ، انا نحمل دمه في رقبنا (٧٨)

يبدأ المنظر الثاني ونرى الحلاج في بيت صديقه الشبلي ، ويعد هذا المنظر بمثابة البداية الحقيقية للعمل المسرحي ، إذ تبدأ فيه الأزمة ، وصراع الأفكار واختلاف المواقف بين الشبلي الذي يعرف الحقيقة ، كصوفي ، ولا يبوح بها . وبين الحلاج الذي ينوي أن يهبط إلى السوق ليعيش بين الناس وي طرح عليهم آراءه في الدنيا والدين والدولة والسلطان . ويحدثم النقاش بين الحلاج الصوفي النائر ، وبين صديقه الشبلي ، الذي لا تهمة الدنيا قدر اهتمامه بذاته وما تفرضه عليه تعاليم الصوفية ، وينتهي المنظر إذ يعلن الحلاج خلعه لخرقه الصوفية . فالشبلي يختلف من حيث الرؤية لسلوك الصوفي ، عن الحلاج فيرى أن :

الشبلي : ... ننظر إلى النور الباطن ، ولذا فانا أرخي أجفاني في قلبي ، وأحلق فيه فأسعد وأرى في قلبي أشجارا وثمارا ، وعلائكة ومصلين وأقمارا ، وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا ، وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت ودقائق وتصاوير ، كل في أعلى سمته أو في أبيه هيئته (٧٩) .

فالشبلي متصوف يكتُم أسرار الصوفية عن الناس ، ويعيش منفلقا على ذاته وما وهب به من أسرار ، يكتُمها ولا يبوح بها لأحد من الناس ، والذي لا يعميه من أمرهم شيئا .

لكن الحلاج لا يتفق مع آراء الشبلي ، إذ يرى أن الشر قد استولى في ملكوت الله ، ولن يستطيع غفي العين عن ذلك ، دون أن يطهر العالم من هذا الشر ، وليس له سلاح إلا الكلمات ، فيجهر بكلماته .

١٠. **الحلاج** : فستأتى آذان تتأمل اذ تسمع ، تنحدر فيها كلماتي في القلب ، وقلوب تصنع من كلماتي قدرة ، وتشهد بها عصب الأذرع ومركب تمشي نحو النور ولا ترجع الا أن تستقي بلماب الشمس روح الانسان المقهور الموجع ... أنوي أن أنزل للناس وأحدثهم عن رغبة ربي ، الله قوى يا أبناء الله ، كونوا مثله ، الله فعول يا أبناء الله ، كونوا مثله (٨-)

فالحلاج يؤمن بالكلمة وينشرها بين الناس لادراكه بأهمية الكلمة ، حينذا لو ساندنا الفعل ، ومن هنا يبدأ صلاح عبد الصبور الجزء الاول من مأساة الحلاج ، باسم الكلمة ، والجزء الثاني باسم الموت . والجزء الاول ينقسم الى ثلاثة مناظر ، أما الجزء الثاني فينقسم الى منظرين .

والكلمة من الممكن أن تكون سلاحا اجتماعيا في مواجهة الظلم ، ظلم الحاكم وأعوانه ، والدعوة عن طريق الكلمة التي تنير وتبصر الفقراء بواقعهم وتعلمهم لاتخاذ مواقف لتجاوز استلابهم .

وشخصية الحلاج تعد شخصية متفردة ، اذ تبتعد الى حد ما عن الانسان المادى من ناحية ما يمتاز به من الجلالة والقداسة ، ولما له من مريدین وأتباع يعلمهم أمور الدنيا والدين ، كما أن شخصية الحلاج من ناحية أخرى ، تقترب من طبقة الفقراء كمرتب اجتماعية فهو « رجل من غمار الموالي ، فقير الأرومة والمنبت » (٨١) ، فلا يمتلك ثروة ولا ينتسب الى طبقة النبلاء ، فهو كآلاف من يولتدون بالآف أيام هذا الوجود ، مثله كمثل واحد من الفقراء ، لكنه فقير أدرك أكثر من غيره بمدى الظلم الواقع على أقرانه ، والذين بصمتهم وضعفهم وخوفهم قد شاركوا السلطة في أحد أطراف الصراع الخارجى دون أن يقدحوا ذلك .

ويتبلور هذا الموقف السلبي حيث تتم محاكمة الحلاج فيدينه وقاله من الفقراء ، ويلتفت القاضى عمر الحمادى الى جميع الفقراء يسألهم .

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الاسلام فيمن يتحدث أن الله تجلى له ، أو أن الله بجسسه ؟

الجموعة : كافر .. كافر

أبو عمر : بم تجزونه ؟

الجموعة : يقتل .. يقتل

أبو عمر : دمه فى رقببتكم

الجموعة : دمه فى رقبتنا

أبو عمر : الآن ٠٠ امضوا وامشوا في الأسواق ، طوفوا بالساحات .  
وبالحانات وقفوا في منطقات المرقعات لتقولوا ماشهت أعينكم قد  
كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفي كفه ( ٨٢ ) .

لقد لجأ القاضي أبو عمر الحمادي في صراعه مع الحلاج الى المناورة ،  
ولم يلجأ الى القانون ، وهنا اختلفت رؤيته وموقفه عن الحلاج ، فبينما  
يلجأ القاضي الى الفقراء يضلهم ويناورهم ويخدعهم ، يلجأ الحلاج الى  
الفقراء يعلمهم الحكمة وأمور الدنيا والدين . والحلاج يحمل قدرا كبيرا  
من التماسك الداخلي ، وفي نفس الوقت يمارس صراعا داخليا ومعاناة  
تراجيديية ، لأن الصراع الخارجى لابد أن يولد ، ولو بشكل غير مباشر  
صراعا داخليا في نفس البطل ، ذلك الصراع الذى يحمل قدرا من التردد  
والمعاناة ليعبر عن مأساة كل روح مرهقة وعقل يقظ ، والسؤال المصعب  
والفجر لقلق الحلاج ، يتمثل في كيفية طرح الحقيقة التى يدعو الناس  
الى تبنيها ، هل يكتفى فى قلبه أم يتركها للناس للتعلم بها ، والسبيل  
فى طريقها ، والعمل على اعلاء شأنها ، حتى لو نالهم شر كبير يجلبه  
عليهم الحكام ودعاة الظلم . وان كتمها الحلاج فى قلبه فماذا تكون  
جسوى الحقيقة ؟ وما الذى يفيد منها ان حبس النور فى صدره ، بهذه  
التساؤلات وبحيرة الحلاج تجاه موقفه من الفقراء ، وادراكه ما ينتابهم من  
ضعف انساني ، ومدى قدرتهم على تجاوز خوفهم الداخلي .

الحلاج فى مسرحية صلاح عبد الصبور ، انسان لبس خرقة الصوفية ،  
ولكنه عندما أحس بأنها ستتحوّل الى قيد يعرقل حركته الثورية من أجل  
خلاص الانسان ، خلعها . ومن هنا يأتى الصراع الداخلى ، لأن الحلاج وان  
كان قويا متماسكا بحكم طبيعته الدينية التى فرضت عليه جزءا كبيرا من  
التوافق الداخلى ، والرضا النفسى ، والذى جعله فى نهاية الامر روحا نقية ،  
لا يحس بضربات الشياطين على ظهره ولا يتألم ، ذلك السمو الذى لا يتوافر  
الا للانسان الذى تجاوز عذابات الجسد ، ليخلق بروحه فى السموات العلى ،  
حيث يدوب ويمتزج بالله ، الا ان « حيرة الحلاج بين وضعه كصوفى لابد أن  
ينخلع عن الدنيا ويفنى فى جماعة الصوفية ، وبين قدرة الانسان الواعى  
والملتزم بقضايا مجتمعه » ( ٨٣ ) .

فحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول الى الناس يعظم ويرشدهم الى  
طريق الله ، ويلقى أمامهم بمواجهه ، فكانت هذه بداية عذابه التراجييدى ،  
ومن ثم مأساته ، ذلك لأن الصوفيين لم يكونوا ينزلون الى الناس ، بل  
كانوا يعتزلونهم ويبتعدون عن عالم الصراع والتنافس ليعيشوا فى تأملاتهم  
ورؤاهم ومواجههم التى يترفعون أن يكشها ، فبدعوا الى الحق  
والعدل ، فى كلمات تحتل التأويل ، فتجبر الحكام وتثير عليه الشرطة ،  
ما يجعل باتهامه بالزندقة والكفر والتخلص منه بالسجن أو الموت ..

ولا تقصد بالطبع كلمات العلاج عن الجوع والفقر ، وإنما كلماته عن الله ، وعن عشق الصوفية حين تتحد ذاته مع الذات العليا ويشع فيها شيء من نور الله .

**الشروطي :** أتمنى أن هذا الهيكل المهوم جزء منه ، وأن الله جل جلاله متفرق في الناس .

**العلاج :** بلى ، فالهيكل المهوم جزء منه أن ظهرت جوارحه . وجل جلاله . متفرق في الخلق أوتار بلا تفريق (٨٤) .

المسرحية تضع بين أيدينا مأساة لشخص مأزوم ، حائر بين كراهيته للشعر وحبه للخير ، ومأساته الحقيقية تكمن في علاقة الصوفية الخاصة بالله ، والزهة عن متع الدنيا وارتداء خرقة الصوفية تحتم عليه أن يترك ملذات الحياة الدنيا ، وأن تقني روحه في نور الله .

**العلاج :** ... ويخلع عني ثيابي ، ويلبسني خرقة المارقين ، يقول هو الحب ، سر النجاة ، تعشق تفز وتقني بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلي وأنت الصلاة ، وأنت الديانة والرب والمسجد ، تعشقت حتي عشقت ، تخليت حتي رأيت .. رأيت حبيبي ، وأتقني بكمال الجبال ، جمال الكمال ، فأتقنته بكمال المخبة ، وأقنيت نفسي فيه (٨٥) .

ويأتي عذاب العلاج التراجيدي في كونه رجل دين صوفيا ، وفي نفس الوقت التزامه كصاحب فكر اجتماعي بتجده مجتمعه وقضاياه ، ومن هنا يزداد صراعه الداخلي .. لكن العلاج يخلع خرقة الصوفية لو كانت تحرره من ملادة الناس ومناقشة مشكلاتهم .

**العلاج :** ان كانت سدا منسوجا من أثبتنا كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله ، فان أجفوها ، أخلعها .. ان كانت إشارة ذل ومهانة ، رمزا يفضح أنا جعنا فقر الروح الى فقر المال ، فانا أجفوها ، أخلعها يا شيخ ، يارب اشهد .. هذا ثوبك ، وشعار عبوديتنا لك ، وأنا أجفوه أخلعه في مرضاتك ، يارب اشهد ، يارب اشهد (٨٦) .

والصراع الذي ينور بين العلاج ورفيقه الشبلي ، انما هو صراع في الرأي حول مسائل دينية ودنيوية ، وكأنه صراع خارجي في معظمه ولا يصل الى درجة الصراع الداخلي ، أو صراع بين ارادتين . فبينما يريد العلاج أن يزواج بين الدين والدنيا ، ويخلق من الدين سلاحا سياسيا ضد ظلم الظالمين ، يقف الشبلي على طرف النقيض ، اذ يرى أن الصوفية تمارس علاقة ربانية صرفة بين الصوفي وربه ، وبالتالي لا مكان للصوفي في دنيا الواقع .

**الحلاج :** ( للشبلى ) .. الشر استولى في ملكوت الله .. حدثني كيف اغضب العين عن الدنيا الا ان يظلم قلبي ( ٨٧ ) .

ذلك هو موقف الحلاج الناصر الديني ، المناهض ضد قوى الظلم والبطش ، وهو موقف معلن للناس جميعا ، اصداق قاعدا في كل مكان . فالناصر لا يملك مادام قد اختار ، ان يمس أو يجبن ، فرغم تقاليد الصوفية ، والتي تكره الافشاء ، وتجعل الحقيقة سرا ، الا ان الحلاج يأبى الا ان يعلن الحقيقة للناس ، حتى لو لقي النعمة والظلم من الحكام .

**الحلاج :** ماذا تفعلوا مني ؟ أتري تفعلوا مني ان اتحدث في خلصائي ! وأقول لهم : ان الوالي قلب الأمة .. هل تصلح الا بصلاحه ، فاذا وليتم .. لا تفعلوا ان تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل ( ٨٨ ) .

الحلاج يطرح درساً في اصول الحكم ، الذي يعتمد على العدل .. وهو هنا محدد الهدف ، كشخصية لها بعدا الاجتماعي وفكرها الواضح المحدد من السلطة ، وجهة نظر في الوجود الالهي . ولكن الشبلى ومنذ البداية يقف على التقيض ، فلا تشغله أمور الدنيا ، فالشر موجود في الدنيا الى جانب الخير ، وعلى كل مخلوق ان يتحمل نتيجة اعماله .

**الشبلى :** الشر قديم في الكون .. الشر أريد بمن في الكون ، كي يعرف دمي من ينجو مني يتروى .. وعلينا ان نتدبر كل منا درب خلاصه ، فاذا صيرفت البهيم .. فسرفيه .. واجعله سرا .. لا تقضض سره ( ٨٩ ) .

وهنا يتبين لنا نوعين من الصراع ، صراع ديني صرف ، من زاوية الشبلى ، أي بين الحلاج والشبلى . وصراع ديني ديني ، داخلي وخارجي . يمارسه الحلاج بين نفسه ، وأطراف أخرى خارجية .

والصراع بين الحلاج والشبلى ، لا يمثل خلافا حادا ، بل هو اختلاف في طريقة النظر الى قضايا الصوفية ، فهما أبناء مسكر واحد ، يمثلان وجهي صلة واحدة ، مع كل ما يحصل الوجهان من اختلاف .

أما الصراع الخارجي ، فهو صراع الحلاج مع أطراف السلطة وأدواتها . وهو صراع معلن ، قد بدأ منذ واجه الحلاج السلطة ، اذ خلع خرقة الصوفية ، خوفا من ان تلهيه عن مشاكل الناس ، وان كان قد احتفظ بقلب الذي وسد في تلك الخرقة ، وكذلك الله الذي يحيا في هذا القلب . فبدأ الحلاج في تجميع الفقراء المظلومين حوله يحدثهم في أمور حياتهم .

**أحد الثائرة :** الصائل من يتحرز في كلماته .. لا يعرض بالسوء لنظام ..



أو شخصي ، أو وضع ، أو قانون ، أو قاض ، أو وال ، أو محتسبة  
أو حاكم (٩٠) .

وهذا القول - يمثل في حد ذاته - قبة المسألة التي دخلت الى حدوث  
الجريمة ، ولتؤكد أن سبب الخوف الذي يعقد السنة الناس هو سبب  
حدوث الجرائم .

ويساق العلاج الى السجن ، ولا تنتهي السلطة بالمسألة الدينية فلا  
تهمه كثيرا . وان أظهرت عكس ذلك ، فالحكم هو تحريض العلاج للفقراء  
وحديته عن القسط ، مما يخرج وضع السلطة ، فتعذبه ، ويقاوم على المستوى  
الروحي ، متحذرا الأثم في سبيل غاية أسمى ، رافضا أن يقابل العنف  
بالعنف ، أو أن يحمل سييفا يلحق به الظلم . فالسيف « اذا حملت مقبضه  
كف عمياء ، أصبح موتا أعمى » (٩١) اذ يعتمد على سيف آخر ، سيف  
مبصر ، سيف الله ، يتخذ منه سلاحا ، « هل أرفع عصوتي لم أرفع  
سيفي » (٩٢) ؟ .. ويختار العلاج سيف الكلمات .. سلاحا له ..

**العلاج :** لا أملك الا أن أتحدث .. ولتنتقل كلماتي الريح السواحة ،  
ولأكتبها في الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية ، فليس نؤاخذ  
طائفا من أئمة وجوه الأمة يستعذب هذه الكلمات ، فيغوض بها  
في الطرقات (٩٣) .

وتتم محاكمة العلاج ، فتكون محاكمة ، أشبه بمحاكمة الضمير  
الانساني كله ، ضمير من يرفع الظلم عن الفقراء ، فيسجن ويحكم ، أو  
يقتل بعد محاكمة صورية . فالقاضي أبو عمر الحمادي يوجه الى العلاج  
الاتهامات قبل محاكمته . ناهيك عما شاب المحاكمة من صراعات فكرية  
وخلافات جذرية ، لها دوافعها السياسية ، فالقاضي ابن سريج يرى أن  
القانون هو احقاق الحقوق ، ابتغاء مرضاة الله ، بغض النظر عن رضا  
الخليفة أو علمه ، بخلاف الحمادي الذي يرى أن القانون إنما وضع  
لخدمة الوالي .

**الحمادي :** لا خوف .. لا قبل لهم بمواجهة الشرطة .. أنظر .. هل  
جاءوا بالرجل المقسد .

**ابن سريج :** أبا عمر .. قل لي : ناشئت ضميرك ، أفلا يعني وصفك للعلاج  
بالمقسد وعدو الله ، قبل النظر المتروى في مسأله ، أن قد صدر  
الحكم .. ولا جدوى عندك أن يعقد مجلسنا (٩٤) .

فبالخلاف واضح بين القاضي أبو عمر الحمادي ، الذي يتحدث بلسان  
السلطة غير مؤمن إيمانا عميقا ، بأن القانون هو ميدان العدل ، فيتلاعب  
فيه كيفما ترغب السلطة والسلطان . على حين يختلف تماما موقف القاضي  
الثاني ابن سريج ، الذي يرحب بالعدل ، عند محاكمة المتهم .

**ابن سريج :** ... والقاضي لا يفتي ، بل ينصب ميزان العدل ، لا يحكم في أشباح ، بل في أرواح أعلاها الله .. الا أن تزحلق في حق ، أو في انصاف . الوالي والقاضي .. وميزان جليشان للقدرة والحق ...

... هل نحن قضاة باسم الله .. أم باسم السلطان (٩٥) .

ويختلف القاضيان ، وينسحب ابن سريج من المجلس ، بعد حوار جدي حول محاكمة الحلاج ، والتي خلطت بين النواحي الدينية ، وعلاقة الإنسان بربه ، والنواحي الحياتية الاجتماعية والسياسية . ويكون انسحاب ابن سريج بمثابة شهادة في صالح الحلاج ، ترجيح موقفه في الصراع ، وتؤكد في نفس الوقت على الجريمة التي يرتكبها القائلون على القانون ، في خدمة القائمين على السلطان .

لقد حاولت السلطة في مسرحية مأساة الحلاج ، أن تكون حريصة كل الحرص ، على أن تكون أمام العامة بريئة من دم الحلاج إذا أُعِد ، فتبعث رسولا الى القاضي لينقل : أن السلطة والدولة قد سامحت الحلاج فيما نسب اليه من تعريض العامة والفقهاء على الانقسام ، وعفت عنه عفوا كلياً لا رجعة فيه ، ولكن الدولة عندما تنازلت عن حق السلطان ، فماذا تفعل في حق الله ؟

لقد كانت هذه هي حجة الدولة في محاكمة الحلاج ، حتى لا يفضح العامة ، فوجهت الى الحلاج تهمة الزندقة والكفر ، مستغلة كلمات الحلاج الصوفية التي قالها أمامهم . ولهذا قتل الحلاج بظاف سياسي وبجحة دينية . ولكن القاضي ابن سريج يكتشف اللعبة .

**ابن سريج :** ... بل هذا مكر خادع .. فقد أحكمتم حبل الموت ، لكن خفتم أن تحيا ذكراه فأردتم أن تمحوها ، بل خفتم مسخط العامة ، من أسمع أصواتهم من هذا المجلس ، فأردتم أن يقطعوه لهم مسفوك الدم ، مسفوك السمعة والاسم (٩٦) .

لقد كان موقف الحلاج على المستوى الديني ، والمستوى السياسي واضحا أمام أفراد المحكمة ، فهو رجل يملك شجاعة قول الحق ، وله ضمير حي يرفض الظلم ، الأمر الذي أودى بحياته في نهاية الأمر . فشجاعة الحلاج ، جعلته وحيدا ، فلقد تخلى عنه صديقه الشبلي ، كما تخلى عنه جمع الفقهاء .

**الشبلي :** كل منا يتحدث عن حاله ، أو يصمت حين يشاهد ، الحلاج يرى ، فيجن من الفرحة حتى يهذى ويهرىد .. وأنا أتلهذ في صمتي (٩٧) . ويخرج الشبلي بعد أن تتركه المحكمة غير مهتم بأمور

الدنيا ، اذ يعتبر أن مصير الحلاج أمر خاص بين الحلاج وربه .  
فالحياة رحلة زائلة ، وما الموت الا الاقتراب والامتزاج مع الله . فالموت  
فى سبيل الله ، هو الشيء الحقيقى الذى كان الحلاج يسعى اليه ، ولهذا  
رفض أن تحبسه الفقراء ، عندما أرادت الشرطة أن تأسخه ، ورفض أيضا  
أن يهرب من سجنه ، عندما عرض عليه السجن الثانى أن يهربا معا ،  
ذلك لأن الحلاج ، انما يسعى الى قدره ، قانعا أن تلك مشيئة الرحمن أن  
يموت أو يستشهد ، وما الجسد فى نظره سوى شيء زائل ، أما الروح  
فهى الشيء الخالد ، تلك الروح النقية ، والساعية دوما الى التوحد مع  
الله .

ومثلما اختلفت وجهات النظر بين الحلاج والشبلى ، تختلف أيضا  
وجهات النظر بين الحلاج والسجين الثانى .. حول أهمية الفعل الإيجابى  
الذى يرى السجين الثانى أهميته للقضاء على الشر .

**السجين الثانى : قل لى هل تصلحهم كلماتك ؟**

**الحلاج : هل يصلحهم غضبك ؟**

**السجين الثانى : غضبى لا يبنى أن يصلح .. بل أن يستاصل ... ..**  
**... .. هل تقضى عمرك مقهورا فى ظل الجدران ؟ لم لا تهرب ؟**  
**الحلاج : ولم أهرب ؟**

**السجين الثانى : كى تحمل سيفك من أجل الناس .**

**الحلاج : ... من لى بالسيف المبصر (٩٨) .**

الصراع هنا ، صراع بين الكلمة والفعل ، أو بين الكلمة والسيف ..  
ويحار الحلاج فى الاختيار .. هل يرقع صوته ، أم يرفع صيفه ؟ . وهنا  
الاختيار الصعب ، فالحيرة بين القول والفعل هى التى تسلم الحلاج الى  
الموت ، أو الى النهاية التى يسعى اليها .

والحلاج ضحية قدرته على الاختيار ، فلقد اختار وإرادة كلمة ،  
السلاح الخاطيء ، سلاح الكلمة ، فى معركة سياسية ، لا تصلح فيها  
الكلمة النور أو الكلمة الشريفة . لقد نزل الحلاج ميدان السياسة ، غير  
مسلح بأسلحة الساسة ، فلم يفقد براءته السياسية بعد ، ولذلك مستول  
عما حدث له نتيجة لاختياره ، وما صاحب هذا الاختيار من قلق وحيرة ،  
الى أن يختار الكلمة دون الفعل ، مؤمنا بقدرتها على التغيير ، فيحتك  
بالعامه ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة جريئة لاصلاح واقع  
عصره ، بما يسوده من تناقض وقوضى ..

**الحلاج : فستأتلى آذان تتأمل ، اذ تسمع تنهد فى كلماتى فى القلب ..**

وقلوب تصنع من الفاطى قدرة ، وتشد بها عصب الأذرع ٠٠  
وهواكب تمشى نحو النور ٠٠ ولا ترجع ، الا أن يسقى بعباب  
الشمس روح الانسان المقهور الموجع (٩٩) .

لقد فصل الحلاج نفسه - وباختياره - عن جميع الأطراف ، فهو  
عنما ترك الحرقه ، قد فصل نفسه عن الصوفيين ، وعندما استخدم الكلمة  
دون الفعل ، فصل نفسه عن التورين الايجابيين ، والمثليين فى السجين  
الثانى ، وبذلك وقف الحلاج وحيدا ، فى معركة لا يملك أسلحتها .

فالحلاج يدرك انه يعرف ولذلك يعمل على اعطاء هذه المعرفة للناس ،  
للانتفاع بها ، ولكنه ينقل معرفته عن طريق القول ، وليس عن طريق  
الفعل ، رغم أن الفعل - فى واقع مضطرب - أكثر قدرة على الإصلاح ،  
والتغيير الى الأفضل .

لقد تناول الشاعر صلاح عبد الصبور ، شخصية الحلاج ، كشخصية  
تاريخية ، حولها هالة من القداسة ، شاعت أخبارها ، وقدمها بعض  
الناس ،وهى بهذا تلتقى الى حد كبير مع الشخصيات الاغريقية التى  
تشترب أن يكون بطلها من بين الملوك والقادة ، أو ممن ذاع صيتهم بين  
الناس .

ولكن الحلاج رغم ذلك يختلف عن البطل الاغريقى ، لأن تحوله لم  
يكن مفاجئا ، والحلاج ذاته يسمى الى التحول من السعادة الى سعادة أخرى  
من وجهة نظره ، بادراك ووعى منذ البداية .

والسقطه التراجيدية للحلاج نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه  
موجود أساسا فى تركيبه . وربما يكون باعث الخطأ ، هو نوع من الثقة  
الزائدة وعدم التوسط ، نتيجة لخطأ فى الحكم ، ونزول ميدان السياسة  
غير مسلح بأسلحتها ٠٠ هذا على المستوى السياسى ، والمعاصر .

أما على المستوى الدينى ، فان سقطه الحلاج تتمثل - تاريخيا - فى  
مشهد البوح ، وباعته هو الزهو بما من الله عليه ، وهو حين ارتكب  
هذه السقطه أباح للناس دمه ، بل وأباح لله دمه ، اذ أفشى سر الصحبة ،  
فسقطت مروءته أمام الله (١٠٠) . فهو كصوفى ليس له الحق فى أن  
يكشف للناس سره وحقيقة صلته بالله ، والذي يسمى الحلاج عمره كله  
لمرضاته وجبه . فعندما اختار الحلاج الكلمة دون السيف ، كأنما اختار  
له الله وسيلة عقابه على بوحه بالسر (١٠١) ، كأم خاص بين العبد  
وربه ، فتكون النهاية المأساوية ، والمتمثلة فى الصلب والحرق .

الحلاج : ٠٠٠ وعذ الله يا ولدى ، لماذا تستنير شجاي وتجعلنى أبوح

بسر ما أعطى ؟ ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين ؟ هو النجوى  
التي أن أعلنت سقطت مروءتنا ، لانا حينما جادلنا المحبوب بالوصل  
تضمننا تماهدنا بأن أكرم ... حتى أنطوى في القبر ( ١٠٢ ) •

ان الحلاج بعدما أفشى السر ، ولم يحافظ عليه بينه وبين الله  
عز وجل ، جمع الفقراء حوله ، ولم يكن يدرك في حقيقة الأمر ان افشائه  
للسر سيؤدى به حتما الى النهاية المأساوية وهى الموت • فالحلاج لم يعلم  
نتيجة الصراع مسبقا ، ولكنه عندما أدرك النتيجة التي سيصل اليها  
وهى الموت ، فلم يفزع ، ولم يندم ولم يتراجع ، ذلك لأنه سعى الى مصيره  
باختياره ، فهو يتجه الى مصيره وهو مدرك بأنه سيجلب على نفسه  
المتاعب ، لكنه لم يخف اذ يحمل بين جنبيه قلب مؤمن ، بمعنى أنه لم  
يخطئ في حق الله ، ولكنه من وجهة نظر السلطة ، قد أخطأ في حقها •  
مما يجعلنا نختلف مع بعض الأراء التي حاولت أن تبرئ السلطة السياسية  
من دم الحلاج ، وكان عقاب الحلاج عقاب من عند الله ، وهذا تناقض  
تاريخي ، ومما يؤكد هذا التناقض ، موقف القاضي ابن سريج ، عندما  
انسحب من المحاكمة ، فليس من حق القضاء أن يتدخل في أمر بين العبد  
وربه ، وليس من حق المحكمة أن تحاكم الحلاج على آرائه في الله •

ان روح الحلاج لم تنهزم ، وان انهزم جسمه ، فذلك التماسك  
الروحي العظيم الذي رأيناه في الحلاج ، جعلنا نحس أننا أمام انسان  
تجاوز حدود البشر ، رغم أنه من قراء الناس • ومن هنا يكون التحفظ  
حول البناء التراجيدى في رسم شخصية البطل ، اذ ابتعد - بتماسكه  
الفد - عما هو جوهري في الانسان ، وخاصة ضعفه • ان التماسك القوى  
الفريد الذي ظهر به الحلاج كبطل تراجيدى في مسرحية صلاح  
عبد الصبور ، جعله يتجاوزنا نحن البشر العاديين ، بالدرجة التي تفقدنا  
ادراكنا لجوهره ، وفي نفس الوقت تفقدنا دهشتنا ، وتكثيف انفعالنا  
بالحدث التراجيدى ، وتعاطفنا مع البطل الشبيه بنا ، ليحدث أخيرا  
ما يسمى بالتطهير •

ان الحلاج كقديس ، كان يتقرب بلحمه الى الله - على المستوى  
الصوفى - فتقبله منه الله • من هذا الجانب ، ضاع علينا الاحساس  
الكامل بالمأساة ، لأن الحلاج رجل يستعذب فكرة الاستشهاد ، ويعمل  
للسعى نحوه ، كى يحقق الانتصار بموته ، كمصير محتوم ، برضاء كامل ،  
وليس على كره منه ، او مفروض عليه ، كبقية الأبطال التراجيديين •

هذه القضية تقودنا الى البحث عن نوعية شخص الحلاج ، كبطل  
قديس ، ومدى قدرته على الاثارة الدرامية • فالتعامل مع تراجيديا الأولياء  
والقديسين • كالحسين والحلاج وبيكيت وجان دارك وأحمد البدوي ،

وغيرهم - أمر في غاية الصعوبة ، ذلك لأن القديس غير قادر في أغلب الأوقات على إثارة الانفعال الحق بالمأساة ، إذ يرى مارتز « أن موت الشهيد لا يمثل لنا هزيمة الفرد ، بل انتصاره » (١٠٣) .

ويرى أ . ريتشاردز ، أن أقل مسحة دينية في المسرحية ، من تلك الأديان التي تقدم الجثة للبطل التراجيدي تموضعا له ، تكون مفعمة ، أي أنها مفعمة للأثر التراجيدي (١٠٤) ، وتعمل على تقريب البطل من الأبطال الرومانتيكيين الذين « قد حذفوا مشكلة الائم حتى من تفسيرهم للتراجيديا السابقة عليهم ، وبدلا من أن يتهموا البطل بالخطأ ، جعلوه نوعا من الإنسان الأعلى الذي تظهر عظمتة في قبوله لمصيره ، وهكذا ظل بطل التراجيديا الرومانتيكية منتصرا حتى في هزيمته » (١٠٥) ، إذ يشعر أنه هبة الله .  
**الحلاج :** كان من يقتلني محقق مشيئتي ومنفذ إرادة الرحمن (١٠٦) .

فكان موت الحلاج لا يعد هزيمة بل انتصارا من وجهة نظر الشهيد ، وكأنه تأكيد على الجانب الرومانتيكي في شخصية الحلاج .

ويرى الناقد فاروق عبد القادر أن الحب هو الذي يقف بالحلاج عن الاختيار بين السيف أم الكلمة ، فهو يحب الناس ، ولا يستطيع أن يرفع في وجوههم السيف ، فهو لا يملك إلا الكلمات الفعالة ، لكنه لا يجرؤ على حمل السيف من أجل هذه الكلمات ، فالحلاج كبطل تراجيدي يبحث عن المطلق ، أنه ينشد الصواب المطلق ، أو يطلب السيف المبصر ، هذا السيف المبصر هو مطلب البطل التراجيدي الباحث عن المطلق لا عن الممكن ، ويؤيد هذا رفض الحلاج أن يهرب من سجنه ، فقد يكون الهرب هو الصواب الممكن ، ولكن الحلاج لا يبحث عنه ولا يرضاه ، فالحلاج إذن بطل تراجيدي يبحث عن الثواب المطلق ، وضعفه الرئيسي هو الحب ، وبسببه يهجز عن حمل السيف من أجل كلماته ، من أجل هذا الحب المؤدى إلى العجز ، وقع به العقاب (١٠٧) .

ولكننا نعرف أن الحلاج قد آمن بالكلمة كوسيلة للجهاد ، وهو لا يحارب الفقراء من الناس بل يحارب السلطة والمتحكمين في أقدار الناس ، ومن ثم إذا رفع سيفا ، فأنما يرفعه في وجه السلطة الظالمة ، وليس بالطبع فقراء الناس ، وعليه فإن مسألة تردد الحلاج في أن يرفع سيفا حيا في الناس مسألة مزيفة ، لأن عدوه ، هو نفس عدو الفقراء .  
كما أن رفض الحلاج الهرب من السجن ، ترجع أساسا ربما إلى احساسه بعدم جدوى الإصلاح ، ففضل الموت والذي يضمن خلاصا للروح .

ويمكن القول أن عنصر المخالطة بين كتابنا الجادين ، وكتاب الدراما

فى الغرب ، قد ظهر أثره فى مسرحية مأساة الحلاج ، فالى حد كبير نجد التشابه بين مسرحيتي مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور ، وجريمة قتل فى الكاتدرائية لتوماس سترنر اليوت ، ليس فقط فى شخصيتي البطلةن القديسين ، ولكن الى حد كبير أيضا فى تفاصيل البناء الدرامى ، فبينما نجد أن الصراع ، قد بدأ بين بيكييت والملك هزى بحضور رسول يعلن عودة بيكييت من فرنسا ، كذلك يعلن الرسول ابراهيم بن فاتك للحلاج أن وجال السلطة يظنون به السوء .

فى مسرحية اليوت نعرف أن بعض الكهنة والقساوسة ينصحون بيكييت بضرورة الهرب أو الاختفاء ، بعد أن قال للملك هنرى قوله الشهيرة « لو أننى أصبحت كبيرا للأساقفة ، لما علت صدقا لك » ، وكان أول ما فعله بيكييت بوصفه كبير الأساقفة ، أن اعتزل أهله وحياته السابقة وأحس بمسئولية عظيمة أمام خدمة الله وشرف الله . وبتنتهى الصراع بين بيكييت وهنرى بقتل بيكييت بعد مؤامرة دنيئة ، ويبقى هنرى صديقه الحميم يعانى الندم والشعور بالذنب .

وفى مسرحية الحلاج ، يحت السجين الثانى الحلاج على الهرب كيلا يبقى وحيدا ينتظر مصيره « مسيح ثان أنت » ، لكن الحلاج كيكييت يرفض الهرب ويسعى الى الاستشهاد .

لقد ضحى الحلاج بحياته من أجل أن تبقى كلماته ، ولكنه يموت لا يثير فىنا الاحساس الكامل بالخوف والشفقة ، حيث يحدث ما يسميه أرسطو بالتطهير ، لأننا لا نشعر بذلك الضعف الانسانى عند البطل التراجييدى عندما يواجه مصيره ، ولأن الحلاج هنا أقرب الى الفكرة أو المعنى ، منه الى الفرد أو الانسان .

ولو أننا أخذنا مثلا مسرحية « أنتيجوني » لما فيها من احساس دينى عميق ، اذ أقدمت أنتيجون على الفعل المأساوى والمتمثل فى اصرارها على دفن جثة أخيها ، رغم تحذير كريون بعدم الدفن والويل والموت لمن يخالف أوامره ، رغم هذا تحدثت أنتيجون وأقدمت بمنادها على الفعل بارادة واختيار ، وبذلك تجاوزت سلطة الملك ، عندما نفذت تعاليم الدين ولم تهتم بقراراته . ولكن أنتيجون عندما تواجه الموت ، نحس فيها بذلك الضعف الانسانى الذى يقربها من كونها انسانية تتألم وتعانى ، وبالتالي تقترب منا كبشر ، لنا ضعفنا الانسانى فى مواجهة الموت .

ويتساءل كليغورد ليتش ، هل من الممكن أن نتقبل فكرة أن يموت انسان من أجلنا ؟ ، ربما نتقبل طقسية كبش الفداء لفترة ، لكننا نشعر فى داخلنا بالخجل من أنفسنا لقبولنا بها . فالأثر النهائى للتراجييديا ،

هو ازدياد شعورنا بالمسئولية ، وجعلنا أكثر وعياً وإدراكاً بأننا أخطانا ،  
مثلاً أخطأت الشخصيات التراجيدية ، فنصرخ في مواجهة ما قد حدث ،  
فقد خضنا غمار التطهير لنرقضه في النهاية (١٠٨) •

وتختلف مسألة مواجهة الموت عند العلاج الذي كان يسمى الى الموت ،  
فلم نحس بذلك الضعف الانساني الذي من الممكن أن يقرينا منه ، على الرغم  
من إدراكنا لذلك البعد الصوفي القائم على تحقير الجسد والعذاب الجسدي ،  
والطمع في الجنة ، أو كما قال مارتز من قبل « إدراك السر الخفي » أو  
السبب الخفي ، متحولاً بذلك الى حد كبير ، الى مفهوم البطل كفكرة مجردة  
أكثر من كونه شخصية مكتملة تراجيدياً ، وذلك لقرب حوارها ،  
ومنولوجياتها الطويلة وفلسفتها ، من التفكير الذهني الجاف •

ويرى الاردنيس نيكول نفس الرؤية السابقة بتأكيد شخصية البطل ،  
بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين  
الطبعة ، ليس من الضروري أن يتم التعبير عنه بالإسراف في استعمال  
الحوار الطويل (١٠٩) •

لقد احتوت مأساة العلاج بدخولها على بذرة البطولة التراجيدية ،  
في شكلها الخام ، والذي يتمثل في احتوائها على بعض العوامل والمكونات  
التراجيدية ، مثل الصراع والمصير المأساوي والسقطة ، وإن تعددت فيها  
الأداء ، والنهاية المأساوية ، وإن كانت قد افتقرت - عند بعض النقاد -  
الى إثارة دهشة المشاهد ، لأن صلاح عبد الصبور - كما يرى سامي منير -  
لم يعرض علينا عرضاً درامياً صاعداً ما في الطريق الصوفي من طقوس  
وأصول تجعلنا نحس بأن الأفضاء خطيئة كبرى تماثل قتل أوديب لأبيه  
وزواجه من أمه ، مع ما بين الأمرين من تطور يبين مرحلتى الفموض  
والانكشاف التدريجي لحقيقة الموقف التراجيدي ، أو كما يسميه أرسطو  
بين مرحلتى السعادة والشقاء (١١٠) •

ولكن هذا الرأي به كثير من المبالغة لأن العلاج نادر سياسياً ، أكثر منه  
نادر دينياً ، لأن الخطأ المأساوي عند العلاج ، هو خطأ في اختيار طريق  
لم يخلق له ، وحينما دخله لم يستعمل أسلحة سياسية • وهنا يمكن القول  
أن العلاج قد تحول الى رجل عصري ، أو علاج عصري أقرب الى الناصر  
السياسي والاجتماعي منه الى البطل التراجيدي ، فإذا كان العلاج قد أخطأ -  
كصوفي - بإفضاء السر ، فإن غريمه هو الله أو جماعة الصوفية ، وليس  
قضاة الشرع أو رجال السياسة ، أدوات السلطة كما سبق أن ذكرنا ، ولو  
قدم لنا الشاعري صلاح عبد الصبور جماعة القضاة ، وكلهم سنين ،  
باعتبارهم غرماً لهذا البطل المتصوف ذي النزعة الشيعية والأفكار



المعتزلية ، لكان هناك وجه لقيام صراع بينهم وبينه (١١١) ، وبذلك تحولت المحاكمة في مسرحية الحلاج الى انتقام السلطة من مثقف مصرى عصرى يفرى الفقراء بالثورة على الظلم ، وتجاوز اغترابهم ، فلم يهتم به صلاح عبد الصبور ، صوفيا ، قدر اهتمامه به - راقضا عصره ، قائما وفقيرا ، وباستغلال هذه الناحية من حياة الحلاج يكون لقاءه مع التاريخ لقائه ايجابيا مطورا لحياتنا الحاضرة ، كاشفا شيئا من جوانبها واختار شخصا ينتقى الينا باحساسه وأفكاره (١١٢) ، وكما يقول صلاح عبد الصبور : كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيوتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بطرح مشكلات الكون والانسان عن كواهلهم ، هو غايتهم ، بعد أن يؤثروا حمل عبء الانسانية على كواهلهم (١١٣) .

ورغم كل شيء فسيبقى استشهاد الحلاج قيمة بشرية باقية يتذكرها الانسان في كل عصر .

## مراجع وهوامش

### الفصل الثالث

- (١) دجاء النقاش ، عقد صغير أمام الستار ( دراسات في النقد المسرحي ) ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ ) ص ١٩٢ .
- (٢) تذكرنا الحروب الخارجية التي توطد فيها السلطان لصالح التجار في مسرحية الفتى مهران ، بالحروب المصرية في اليمن في فترة الستينات ، وإن اختلفت الدوافع في المريق .
- (٣) عبد الرحمن الشرقاوي ، الفتى مهران ( القاهرة : الدار التوعمية للطباعة والنشر . ١٩٦٦ ) ص ٢٧ .
- (٤) دراسات في النقد المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ .
- (٥) سامي خشبة ، « الفتى مهران » ، مجلة السينما والمسرح ، عدد ٥٠ ، ص ٢٥ .
- (٦) مسرحية الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٦٦ .
- (٨) للمسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ .
- (٩) عبد الرحمن الشرقاوي يتحدث عن مسرحه القمري ، أجرى للقبالة ليبل فرج ، مجلة المسرح عدد ٦٧ ، نوفمبر ١٩٦٩ ، ص ٥٢ .
- (١٠) مسرحية الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .
- (١١) للرجع السابق ص ١٨٥ .
- (١٢) السابق ، ١٨ .
- (١٣) للمسرحية ، ص ٨٩ .
- (١٤) للمسرحية ، ص ١٤٣ .

- (١٥) للمرحية ، ص ١٦٨ ، ص ١٦٩ .
- (١٦) عبد الرحمن الشرقاوي يتحدث عن مسرحية القنبرى ، مرجع سابق ، ص ٥٢ .
- (١٧) مسرحية القنبرى مهران ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ .
- (١٨) للمرحية ، ص ١٩٤ .
- (١٩) للمرحية ، ص ١٨٤ ، ص ١٨٥ .
- (٢٠) للمرحية ، ص ١٧٥ .
- (٢١) للمرحية ، ص ٢٥ ، ص ٥٤ .
- (٢٢) للمرحية ، ص ٢١٣ .
- (٢٣) للمرحية ، ص ٢٥ .
- (٢٤) للمرحية ، ص ٨٨ ، ص ٢١١ ، ٢١٢ .
- (٢٥) للمرحية ، ص ٢٣٧ .
- (٢٦) انظر : رأى سامى خشبة مجلة المسرح والسينما عدد ٥٠ ، ص ٢٥ .
- (٢٧) أدولف هاوزر ، الفن وللمجتمع عبر التاريخ ج ٢ ، ترجمة د. غزاد ذكريا ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ) ص ١٠١ .
- (٢٨) د- فويس عوض ، المسرح المصري ( القاهرة : دار ايزيس للطبع والتوزيع ، بدون ) ص ٥٣ .
- (٢٩) سامى خشبة ، قضايا مأسرة فى المسرح ( بنها : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ ) ص ٢٤٥ .
- (٣٠) الأرديس تيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريش خشبة ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٨ ) ص ٣٦٩ - ص ٣٧١ .
- (٣١) مسرحية القنبرى مهران ، مرجع سابق ، ص ١٤٤ .
- (٣٢) للمرحية ، ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .
- (٣٣) للمرحية ، ص ١٦٩ ، ١٧٠ .
- (٣٤) انظر : رأى سامى خشبة ، مجلة المسرح والسينما ، مرجع سابق ص ٢٥ .
- (٣٥) عبد الرحمن الشرقاوي ، مسرحية المسكن ثاقرا ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ) ص ٣٢ ، ٣٣ .
- (٣٦) رينولد . آ . نيكلسون ، فى التصوف الاسلامى ولأورينه ، ترجمة أبو العلا عيسى ( القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٩ ) .
- (٣٧) المسكن ثاقرا ، مرجع سابق ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

- (٣٨٠) مسرحية الحسين نائرا ، ص ٧٤ ، ٧٥ .
- (٣٩٦) للمسرحية ، ص ٧٧ .
- (٤٠٠) للمسرحية ، ص ٧٦ .
- (٤١١) للمسرحية ، ص ١٣ .
- (٤٢٢) للمسرحية ، ص ٨٩ .
- (٤٢٣) للمسرحية ، ص ٣٨ .
- (٤٤١) للمسرحية ، ص ١٩ ، ٢٠ .
- (٤٥٥) للمسرحية ، ص ٦٣ .
- (٤٦٦) للمسرحية ، ص ١٠٢ .
- (٤٧٧) للمسرحية ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
- (٤٨٨) عبد الرحمن الشرقاوي ، مسرحية الحسين شهيدا ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ) ص ١٧ .
- (٤٩٩) مسرحية الحسين نائرا! ، مرجع سابق ، ص ١٣٩ .
- (٥٠٠) الحسين نائرا ، ص ٣١٩ ، ٣٢١ .
- (٥١١) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .
- (٥٢٢) د. أحمد شمس الدين الجبلي ، الأسطورة في المرح المصري للعاصم ( القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر ، الكتاب الثاني ، ١٩٧٥ ) ص ٤٦٣ .
- (٥٢٣) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ص ١٠٤ .
- (٥٢٤) انظر : راي لويس ماذن ، أورده كليث يروكي ، روائع التراجيديات في ادب الغرب ، ترجمة د. محمود السمره ( بيروت : دار الكتاب العربي ١٩٦٤ ) ص ٢٤٦ .
- (٥٥٥) للرجع السابق ص ٢٤٦ .
- (٥٦٦) نفس للرجع السابق ص ٢٤٦ .
- (٥٧٧) نفس للرجع السابق ص ٢٥٨ .
- (٥٨٨) القرآن الكريم ، سورة المائدة ( ١١٩ ) .
- (٥٩٩) القرآن الكريم ، سورة الملك ( ٢ ) .
- (٦٠٠) القرآن الكريم ، سورة آل عمران ( ١٦٥ ) .
- (٦١١) القرآن الكريم ، سورة التوبة ( ١٠٥ ) .
- (٦٢٢) محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي ( القاهرة : دار الشروق ، بدون ) ص ١٦٢ .

- (٦٢) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ .
- (٦٤) د. رؤوف عبيد ، في التسيير والتخوير ( القاهرة : دار الفكر العربي ، ط ٢ ، ١٩٧٦ ) ص ٢٢٦ .
- (٦٥) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
- (٦٦) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ص ١١٠ ، ١١١ .
- (٦٧) مسرحية الحسين ثائرا ، المرجع السابق ، ص ١١٢ .
- (٦٨) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٨٤ .
- (٦٩) جون جاسنر ، للسر في مفترق الطرق ، ترجمة سامي خشبة ( القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٧ ) ص ٤٩٨ .
- (٧٠) دوجر م . م . يسفيلد « الاين » ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة ديدني خشبة ( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤ ) ص ١٧٢ .
- (٧١) د. صلاح فضل ، منجز الواقعية في الاجماع الأدبي ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ) ص ٦٩ .
- (٧٢) صلاح عبد الصبور ، بين الأصالة واحكام التقليد ، مجلة الفنون ، العدد الثاني ، للجلد الأول ، ربيع ١٩٧٦ ، ص ٧ .
- (٧٣) د. محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ترجمة د. رفيق الصبان ( القاهرة : دار الهلال ، كتاب الهلال ) ص ٤٩ - ٥١ .
- (٧٤) انظر : بين الأصالة واحكام التقليد ، مرجع سابق ، ص ٧ .
- (٧٥) داي و . م . آودن ، أورده اريك بنتل ، للمسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيزة ولست ، ج ١ ، ج ٢ ( القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، بدون ) ص ٤٧١ .
- (٧٦) د. علي الراعي ، « الثائر القديس في مسرحية مأساة الحلاج » ، مجلة العربي ، العدد ٢٣٦ - يوليو ١٩٧٨ ، ص ٣٢ .
- (٧٧) للرجع السابق ، ص ٣٦ .
- (٧٨) صلاح عبد الصبور ، مسرحية مأساة الحلاج ( القاهرة : مكتبة روزاليوسف ، يناير ١٩٨٠ ) ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٧٩) مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (٨٠) مأساة الحلاج ، ص ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٥ .
- (٨١) مأساة الحلاج ، ص ٩٦ ، ٩٧ .
- (٨٢) مأساة الحلاج ، ص ١١٢ ، ١١٤ .
- (٨٣) أحمد عبد الرازق أبو الملا ، الحلاج شحمة المذابح التراجيدية ، مجلة الكاتب ، السنة الخامسة عشر ، العدد ٢١٨ والعدد ٢١٩ ، يوليو ١٩٧٩ ، ص ٥٢ .
- (٨٤) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

- (٨٥) مأساة العلاج ، ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .
- (٨٦) مأساة العلاج ، ص ٢٥ ، ص ٣٦ .
- (٨٧) مأساة العلاج ، ص ٢٤ .
- (٨٨) مأساة العلاج ، ص ٢٨ .
- (٨٩) مأساة العلاج ، ص ٣٦ .
- (٩٠) مأساة العلاج ، ص ٥١ .
- (٩١) مأساة العلاج ، ص ٧٥ .
- (٩٢) مأساة العلاج ، ص ٧٦ .
- (٩٣) مأساة العلاج ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٩٤) مأساة العلاج ، ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
- (٩٥) مأساة العلاج ، ص ٩٣ ، ص ٩٤ .
- (٩٦) مأساة العلاج ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
- (٩٧) مأساة العلاج ، ص ١١١ ، ١١٢ .
- (٩٨) مأساة العلاج ، ص ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ .
- (٩٩) مأساة العلاج ، ص ٣٠ .

(١٠٠) صلاح عبد المعبود ، حياتي في الشعر ( بيروت : دار العودة ، ط ١ ، ١٩٦٠ )  
ص ١٦٨ .

- (١٠١) قضايا مطروحة في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٢٦ .
- (١٠٢) مسرحية مأساة العلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٧ .
- (١٠٣) الظفر : رأى لويس مارتز روائع التراجيديات في أدب الغرب ، مرجع سابق ، ص ٢٤٦ .

- (١٠٤) للرجع السابق ، ص ٢٤٦ .
- (١٠٥) الفن وللجمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .
- (١٠٦) مسرحية مأساة العلاج ، مرجع سابق .
- (١٠٧) فاروق عبد القادر ، مجلة المسرح ، العدد ٤٥ ، سبتمبر ١٩٦٧ ، ص ٤٢ .
- (١٠٨) كليغورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديات ، ترجمة د. علي أحمد محمود ( الكويت : سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩ ) ص ٢٢٣ .
- (١٠٩) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

- (١١٠) د. مسمي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية . ج ١  
 ( الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ١٩٧٨ ) ص ٤٧٢ .
- (١١١) انظر : مجلة للجلية ، العدد ١١٢ ، السنة الحادية عشر ، فبراير ١٩٦٧ .  
 ص ١١٥ .
- (١١٢) محسن أطيمش ، الشاعر العربي مسرحيا ( العراق : منشورات وزارة الاعلام .  
 ١٩٧٧ ) ص ٢٧٢ .
- (١١٣) حياتي في الشعر ، مرجع سابق ، ص ١١٩ .

## الغاية

في محاولتنا لدراسة البطل التراجيدي في المسرح المصري ، اتضح  
عدة حقائق أساسية ، لا يستطيع الدارسون تجاهلها مهما تنوعت الأماهي ،  
ومهما اتسع مجال الأحلام .

وأبرز هذه الحقائق ، هي ان البطل التراجيدي في المسرح المصري  
بصفة عامة ، وعند الكتاب الذين تناولتهم الدراسة بصفة خاصة ، يمكن  
اعتباره بطلا أرسطوطاليا غريباً في المقام الأول ، مع بعض اللمسات  
المصرية الواضحة .

فالبطل الاسلامي عند الشرقاوي مثلاً وعبد الصبور ، والبطل  
السياسي عند رشاد رشدي والشرقاوي ، بطل مصري المحتوى والمفهوم ،  
لأنه ينبع من تراث ديني يختلف قطعاً عن التراث الديني الغربي . والبطل  
السياسي أيضاً بطل مصري عربي لا يمكن ارجاعه من ناحية المفهوم أو  
الفكرة الى مسرح غربي لم يعرف نفسه المسرح السياسي الا في العصر  
الحديث ، أي أنه لا يسبق المسرح المصري في هذا الا بسنوات .

ولكن رغم اتصال البطل بتراث مصري عربي هنا ، الا أنه أيضاً  
ينتمي الى التراث الغربي قديمه وحديثه ، فيما يتعلق بالخطوط الأساسية  
للبطل المأساوي .

ويعود بنا الفريد فرج الى المسرح الاغريقي ، والمسرح الكلاسيكي  
بصفة عامة ، بمسرحيته المعروفة « الزير سالم » ، حيث نرى بطلا مأساوياً  
ينبع من صلب التراث العربي ، ويتحرك من خلال قصة تناولها التراث  
الشعبي العربي . ومع ذلك يكاد أن يفصل تفصيلاً على أساس مفهوم  
البطل المأساوي الكلاسيكي ، عند أرسطو وشكسبير . فهو كبطل مأساوي



لا يعتبر انسانا عاديا بل هو على حد قول أرسطو أكبر من الحياة ، فهو من أسرة حاكمة ، وهو في نفس الوقت انسان يعاني من نقطة ضعف أساسية ، وهي الفرور بمعناه الإغريقي « هيبريس » ، ذلك الفرور الذي دفعه الى محاولة المستحيل المتمثل في صراعه للفرد ضد نواميس الطبيعة .

ففي انتقامه لقتل أخيه كليب ، يشن حربا طويلة تؤدي الى مقتل الآلاف دون أن يشبع ، ودون جنوى ، تماما كما فعل أجامتون في تضميته بالآلاف القتلى من شعبه ، ومن شعب طروادة ، من أجل شرف زائف ، ودفاعا عن كرامة انسان لا كرامة له وهو منيلايوس ، بل انه في إندفاعه وغروره يضحي بقلته كبده افيجينيا ، وهو الفرور الذي يدفع ثمنه غاليا بعد عشر سنوات من النداء ، وهو نفس الثمن الذي يدفعه الزير سالم بطل مسرحية الفرير فرج ، بعد أن يكون قد فقد براءته الأساسية ، وأدرك فراغ انتقامه من أي معنى .

ولكن تلك الحكمة ، كما يحدث في المسرح الكلاسيكي بصفة عامة ، تأتي متأخرة بعد أن يكون البطل المأساوي قد ارتكب الخطأ ، ولا يمكن الرجوع فيه ، ويصبح من المحتم عليه أن يدفع الثمن .

فإذا انتقلنا الى كاتبنا الثاني وهو ميخائيل رومان وجدنا أن المنذور الأوربية ، تؤكد وجودها وذلك راجع الى تأثير الكتب بالمسرح الأوربي الغربي ، دون عودة الى الماضي البعيد ، الى أرسطو أو شكسبير أو واسين وأمثالهم . كما أن امتزاج الرؤية الفنية عند ميخائيل رومان بوعي سياسي جعله يقدم لمسرحياته نهايات غير تقليدية ، حتى في المسرح الأوربي الحديث ، ونهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماته أو معطياته ، ولا يمكن تفسيرها الا في ضوء الوعي السياسي الذي يميز أكثر أعمال ميخائيل رومان ، وهي نهايات تقربه في أحيان كثيرة من نهايات المسرح الملحمي ، فحملى بطل الدخان ذلك الشاب الفنى ينتمى الى طبقة متوسطة يتحرك بدافع من وعيه بمعاملة طبقته ، وطموحاته ووعيه الفكرى والثقافى ، وانطلاقا من هذه المعطيات يصارع حملى عن براءة شبه كاملة ، واقعه ويناطحه . فهو يحاول أن يغير واقعه على مستوى أسرته الصغيرة ، وعلى مستوى العمل ، وحينما يفشل فى منطحة الواقع ، يتصرف كأي بطل وجودى ، فيهرب الى الوحش ممثلا فى عالم المخدرات ، وهو فى هذا يحمل بذور أبطال أوربيين فى المسرح الأوربي المعاصر مثل جيستون فى مسرحية المسافرين بلا متاع لجان آنوى ، ويأتك فى القرد الكثيف الشعر لأونيل ، وهو قبل هذا نموذج للبطل الخلاصى فى مسرح أوجست مترلندبرج .

بل ان الفنان حينما قصعت على المسرح ، آثارت بعض الآراء التي اتجهت الى مقارنة لغة ميخائيل رومان بلغة تينسي وليامز الشعرية .

ومما لا شك فيه أن هروب البطل حمدي الى عالم الوهم ، كان بداية مبكرة لتأثر المسرح المصري بقيمة رئيسية في المسرح المبني الأوربي الذي كانت مصر تفتح أبوابها عليه في تلك السنوات .

ولو أخذنا البطل المأساوي عند رشاد رشدي ، فإن خيوطا أساسية تربط البطل عند رشاد رشدي بالبطل المأساوي كما قننه أرسطو من ناحية وعند المحدثين من كتاب المسرح الأوربي ، ابتداء بابسن ، ومرورا بتشيكوف وبراندللو ، وانتهاء بارثر ميللر وتينسي وليامز .

البطل المأساوي عند رشاد رشدي إنسان عادي ، ليس ملكا أو الها أو نصف اله ، هذا صحيح ، وعلى هذا الأساس فهو بطل حديث بمعنى الكلمة ، ولكنه في نفس الوقت بطل أرسطو طالبي ، فيما يتعلق بالبطل المأساوي ومسئولية البطل عن الخطأ ووعيه به وحتمية السقوط ، سواء كان سقوطه ماديا أو معنويا .

ففي مسرحية بلدي يا بلدي نرى البطل السياسي ، وهو أحمد البدوي الذي يتصل اتصالا مباشرا بالتراث العربي والمصري ، يتحرك على أساس خيوط أوربية الصنع ، يتقنها رشاد رشدي في اقتدار واضح . والواقع أننا في دراستنا لأحمد البدوي نجد ما يكفي للتدليل على الارتباط الوثيق بين المفهوم المصري للبطل المأساوي ، والمفهوم الغربي .

أحمد البدوي على سبيل المثال إنسان يتسم ببراعة سياسية ، يمكن اعتبارها نقطة ضعفه الأساسية التي تؤدي الى ارتكابه الخطأ المأساوي ، حينما اكتفى بتوصيل رسالته الى أتباعه ومريديه من السطوحيين معتقدا في برائة ، ان هذا ضمان كاف لوصولها الى الشعب ، أي أن الخطأ المأساوي هنا يتمثل في وقوعه في أتباعه ومريديه ، وتركهم يقيمون حاجزا سميكاً بين الرسالة والهدف ، ولحظة الاكتشاف هنا أيضا تجتمع مع لحظة التحول في المشهد قبل الأخير حينما ينزل البطل الى الشعب فينكره ، ويعرك ساعتها انه سمح لطبقة المنتفعين بعزله ، وتحويله الى صنم مبهم الملامح ، وهو الاكتشاف الذي يدفعه في نفس اللحظة الى قرار الصمت ، وهو قرار يعتبر في حد ذاته التحول من السعادة الى الشقاء . وليس جديدا أن هذا المشهد هو النهاية الأصلية للمسرحية ، والتي وجد الكاتب نفسه في وضع يضطره لتفسيرها ، وقد أشرنا الى ذلك .

في المسرح الشعبي أيضا رغم أوجه الخلاف الرئيسية بينه وبين

المسرح النثرى ، ورغم ارتباطه على الأقل فيما يتعلق بالمرحيات التي تناولتها هذه الدراسة ، جراث ديني صرف ، يجعل من إمكانات الاستغلال الفني أكثر من حلم يداعب خيال مؤرخي المسرح وتقلده ، إلا أنه في الواقع يؤكد نفس النتيجة الأساسية التي وصلنا إليها ، وهي العلاقة الأساسية بين المسرح المصري ، وتيار المسرح الأوربي .

فبرغم الدراسات العديدة التي كتبت عن المسرح الإسلامي والتي تعرضت الفراسة لعدد كبير منها ، ورغم الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرة مثلا عند اليونان عنه عند المسلمين ، وتغير مفهوم الصراع تبعا لذلك عند الثقافيين ، فإن مسرح الشرقاوي مثلا فيما يتعلق بهذه الفراسة ، في ثار الله بعزتها ، « الحسين قافرا ، والحسين شهيدا » ، ثم مسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج ، يؤكد انتماء هذه الأعمال إلى تيار المسرح الأوربي . بل أننا حتى حينما نجد أنفسنا في مواجهة التفسيرات النقدية لهذه الأعمال باعتبارها نواة حقيقية لمسرح إسلامي وهي حقيقة تجد في هذه الأعمال بالقطع ما يكفي من الدلائل والبراهين لتأكيدنا . إلا أننا نستطيع دون حرج ودون أن ننقص من قدر هذه الأعمال فنيا أو دينيا ، نستطيع تفسيرها باعتبارها نماذج ناضجة للشكل الفني كما عرفه كتاب المسرح الأوربي .

ففي ثار الله ، نرى الحسين ذلك البطل ذا الأبعاد شبه الأسطورية ، يدخل ميدان السياسة وقد سلح بأسلحة استعارها من ميدان آخر وهو الكفاح الديني . بمعنى أن هناك مفارقة أساسية بادية ذى بدء بين حقيقة يدركها الحسين ، وهي الارتباط الوثيق بين السياسة والدين في أيام الإسلام الأولى عند النبي صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، وبين حقيقة لا يدركها البطل في مسرحية الشرقاوي وهي الانفصال الجديد بين الدين والدولة ، أو السياسة .

إن غم الإدراك أو البرامة التي تكمن في شخصية الحسين تخفيه إلى أن يدخل غمار السياسة مسلحا بسلاح لم يفد ذا فاعلية ، وهو الشرف . أي أنه ظل متمسكا بنوقف ثابت دون أن يدرك المتغيرات السريعة التي اعترت المجتمع الإسلامي المبكر ، ابتداء من فتنة عثمان حتى تولي يزيد السلطة .

وفي اللحظة التي يدرك فيها البطل تلك المفارقة يكون قد تأخر كثيرا . فيستمر في مناطحة السلطة السياسية دون أن يغير سلاحه أيضا ، وهو تفتن . يحتر مستحيلا بالنسبة لبطل تلك مبطيات شخصيته ما يجعل استمرار الشخصية في رحلته الأخيرة نحو الكوفة وكربلاء ، كرحلة دون

كشورت في معارضة لإعداء وجهين بأسلحة غير فعالة ، مع اختلاف الرؤية قطعا في نص جواييدي تماما ، ونص سياسي .

ولكن ما يهمنا تأكيد هنا أن الحسين بطل مأساوي يركب خطاه وهو مفتوح العينين تماما ، كما أكثر النصائح التي صدرت من الكوفة وأهلها ، ثم هناك التحذير الرئيسي الذي تلقاه بعد أن تخلى عنه أهواؤه في الكوفة وهو التحذير الذي جاء تأكيدا لرؤيا قد يتحمل الحسين لنفسه المعاذير في تجاهلها . ويستمر الحسين في زحفه نحو الكوفة وكأنه مشغود بسلسلة الحتمية نحو نهايته المأساوية .

ولكن الحسين في مسرحية الشرقاوي يتميز عن الأبطال التقليديين في المسرح المصري ، بقدرته الفائقة على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة معا ، فالحسين وهو يقترب مفتوح العينين من نهايته ، يثير فينا إحساسا قويا بالخوف أو الرعب ، ولكنه في تمسكه بأسلحة الأسامي وهو الشرف ، وفي التزامه ببرائته السياسية من أجل هذا السلاح ، ما يجمع في لحظة سقوطه بين العقاب من أجل خطيئة أماسية ، وبين التبل الذي يكتسبه الأبطال العظام الذين يثيرون فينا الإعجاب حتى وهم يسقطون ولأن سلاح الشرف هنا وإن كان قد أصبح ، خاصة في العصر الحديث ، سلاحا بليدا ، إلا أنه سلاح نادر وجميل نفتقده في عصر تشابكت فيه الغايات والأهداف ، واختفت فيه كلمة الشرف من قاموس السياسة .

أما الحلج ، فبالرغم من قصة معاناته وسقوطه كما صورها الشاعر صلاح عبد الصبور ، تدخلنا عبر أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إنسانية ، ورغم أن البطل هنا يعالج معالجة القديس الذي يعتمد عن مدراج الإنسان العادي ، إلا أن صلاح عبد الصبور ينجح أيضا في تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوي يقترب كثيرا من شخصية بيكيت ، البطل المأساوي القريب عند اليوت . فهناك مثلا نقطة الضعف الإنسانية والتي تذكرنا بنقطة ضعف الحسين ، وهي دخول البطل معركة بأمنحة أمنية اختيارها ، فهو يدخل ميدان السياسة مسلحا بالكلمة في عالم لا يتورع فيه السياسة عن استخدام أي سلاح مهما حقر حفاظا على كرضي السلطة .

الحلاج رجل الكلمة لا يدرك تماما كما لم يدرك الحسين ، أنه طالما حصر نفسه بكلمته في ميدان الدعوة الدينية ، لا يصبح خطرا على السلطة السياسية . ولا يدرك أنه حينما يتخطى هذه الحدود إلى معترك السياسة التبيح ، يجب عليه أن يغير أسلحته ، ولهذا تنتصر عليه السلطة في صراع مخوم النهاية بالنسبة لحضر البطل ، لا يفر عن هذه الحقيقة ازدواجية

النهاية المتمثلة في أن لحظة سقوط البطل هي أيضا لحظة سموه ، وتحرره من قيود الجسد . لأننا يجب أن نفرق بين مستويين ، المستوى الصوفي والمستوى السياسي ، والصراع هنا صراع سياسي أساسا ، أراد الحلّاج هذا أم لم يرد .

وفي الختام نود أن نوّكد أن تلك النتائج التي توصلنا إليها لا تقلل من قدر المسرح المصري وإنجازاته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ، فلا يعيب المسرح المصري أن يعتمد - حتى الآن - على أصول أوربية ، لأن المسرح المصري في نهضته الحديثة لم يعتمد على البدايات الأولى لهذا الفن سواء في مصر الفرعونية أو مصر المملوكية والعثمانية ، ولم يبحث عن جذوره التراثية العربية ، ولكنه اعتمد على أصول أوربية ، من الثابت أن هؤلاء الكتاب جميعا نهلوا من منابعها بسخاء ، ولا يعيبهم إذن أنهم استفادوا من التراث الأوربي الذي سبقنا ، ومزجوا بين ما تعلموه وبين مواهبهم الفنية الأصيلة .

هذه النتائج ما هي الا وقفة ضرورية اذا أردنا أن تطور مسرحا مصرياً أصيلاً .

ولسنا كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمي في أوروبا وأمريكا ، أول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، المهم أن نتعلم ألا نتوقف في سعينا نحو مسرح عربي خاص بنا ، نابع من تربتنا معبر عن شخصيتنا .

ثم بحمد الله



## فهرس

٥	• • • • •	مقدمة
٩	• •	● الفصل الأول : تطور صورة البطل فى الدراما
١١	• • • • •	١ - البطل التراجيدى اليونانى
٢٥	• • • • •	٢ - البطل الحديث فى المسرح المعاصر
٣٧	• • • • •	٣ - بطل الكوميديا السوداء
٤٣	• • • • •	٤ - البطل الايجابى
٤٧	• • • • •	٥ - البطل الثورى
٥١	• • • • •	٦ - علاقة البطل - بالواقع
٥٧	• • • • •	٧ - البطل التراجيدى فى المسرح المعاصر
٧٧	• • • • •	مراجع وهوامش الفصل الأول :
٨٣	• • • • •	● الفصل الثانى : البطل فى المسرح النثرى
٨٥	• • • • •	١ - مسرحية الزير مسالم لالفريد فرج
١٠١	• • • • •	٢ - مسرحية الدخان لميخائيل رومان
١١٩	• • • • •	٣ - مسرحية بلدى يا بلدى - للدكتور رشاد رشدى
١٣٠	• • • • •	مراجع وهوامش الفصل الثانى :
١٣٤	• • • • •	● الفصل الثالث : البطل فى المسرح الشعبى
١٣٥	• • • • •	١ - الفتى مهران : عبد الرحمن الشرقاوى
١٤٩	• • • • •	٢ - نار الله - الحسين ثانرا - الحسين شبيب : عبد الرحمن الشرقاوى
١٦٧	• • • • •	٣ - مسرحية مأساة العلاج : صلاح عبد الصبور
١٨٣	• • • • •	مراجع وهوامش الفصل الثالث :
١٨٩	• • • • •	● الخاتمة :





مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدارالكتب ١٩٩١/٨٣٦٢

ISBN — 977 — 01 — 2832 — 5





كثير الحديث في السنوات الأخيرة عن المسرح المصري . وخاب  
إلى مسرح مصرى أصيل ، نابع من بينتنا وتراثنا ومعبر عن هويتنا .  
وقد كثرت الآراء في هذا الموضوع .  
وفي محاولتنا لدراسة البطل التراجيديدى في المسرح المصرى ،  
اتضح أن عدة حقائق أساسية ، لا يستطيع الدارسون تجاهلها مهما  
تنوعت الامانى ، ومهما اتسع مجال الأحلام .  
وإبرز هدف الحقائق هي أن البطل التراجيديدى في المسرح المصرى  
بصفة خاصة ، يمكن اعتباره بطلا أرسطوطاليا غربيا في المقام الأول ،  
مع بعض اللمسات المصرية الواضحة ولسنا - كما يشهد على ذلك  
تاريخ المسرح العالمى في أوروبا وأمريكا - أول المقلدين ، ولن نكون  
آخرهم ، المهم أن نتعلم والا نتوقف في سعيينا نحو مسرح عربى خاص  
بنا ، نابع من تربيتنا معبر عن شخصيتنا .  
والواقع أن هذه الدراسة تساعد غالبا على تحديد المواقف ... أى  
أنها محاولة لتوضيح أين نقف في بحثنا عن مسرح مصرى عربى ... ،  
وهذا هو المنطلق الحقيقى لهذه الدراسة .